

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**ELIOENAI PADILHA FERREIRA**

**“NUNCA MAIS”: A MORTE NOS  
CONTOS DE LUIZ VILELA**

**CURITIBA -PR**

**2008**

**ELIOENAI PADILHA FERREIRA**

**“NUNCA MAIS”: A MORTE NOS  
CONTOS DE LUIZ VILELA**

**Dissertação apresentada como requisito  
básico para validação de pesquisa no  
Mestrado em Letras/Estudos Literários da  
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora: Profa. Dra. Raquel Illescas  
Bueno**

**CURITIBA -PR**

**2008**

Catalogação na publicação

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Ferreira, Elíoenai Padilha

“Nunca mais”: a morte nos contos de Luiz Vilela / Elíoenai Padilha  
Ferreira – Curitiba, 2008.

127 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Raquel Illescas Bueno

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Ficção brasileira – Morte. 2. Contos brasileiros. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS




## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de ELIOENAI PADILHA FERREIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

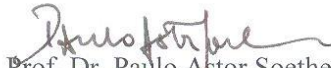
Os abaixo assinados RAQUEL ILLESCAS BUENO, FERNANDO CERISARA GIL e SILVANA OLIVEIRA argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“NUNCA MAIS”: A MORTE NOS CONTOS DE LUIZ VILELA

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RAQUEL ILLESCAS BUENO		APROVADO
SILVANA OLIVEIRA		Aprovado
FERNANDO CERISARA GIL		Aprovado

Curitiba, 20 de maio de 2008.

  
Prof. Dr. Paulo Astor Soethe  
Coordenador

[illegible]

  
Dr.<sup>a</sup> Raquel Illescas Bueno

Dr.<sup>a</sup> Silvana Oliveira

Dr. Fernando Cerisara Gil

Elioenai Padilha Ferreira

**Ao Henrique**

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, pela educação ao menino que fui, e apoio ao homem que sou.

À Silvia Costa, pelo amor, fonte de minha inspiração e motivação constante.

À Raquel Bueno, pela orientação paciente e segura, e por ter acreditado em mim, mesmo quando nem eu acreditava mais.

Ao Ben Hur Demeneck pelas injeções de ânimo.

Ao Miguel Sanches Neto pelas conversas, sugestões e livros.

Ao Sérgio Zan, pelo Said Ali tão gentilmente compartilhado.

Ao Luiz Vilela, pela amizade.

Ao Fernando Gil que acreditou em mim tanto quanto minha orientadora.

Ao Paulo Venturelli, cujas aulas ampliaram minha visão de mundo.

Ao Luís Bueno, por compartilhar comigo o maior poeta brasileiro:  
Manuel Bandeira.

Ao Odair e ao Ernani, pelo pronto auxílio na secretaria e pela amizade.

Ao José Carlos, diretor do Munhoz, pelo apoio logístico.

Ao prof. Delíbio, pela gentileza de flexibilizar o horário para mim.

A Juliane e Cristina Moreto, pelo auxílio com a catalogação.

Aos amigos todos que partilharam comigo sua energia e seu apoio: muito obrigado.

FERREIRA, Elioenai Padilha. "**Nunca mais**": a morte nos contos de Luiz Vilela. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba — PR. 2008.

## RESUMO

Este trabalho propõe o estudo da morte na ficção de Luiz Vilela, com base na análise de seis livros de contos desse autor: *Tremor de terra*, *No bar*, *Tarde da noite*, *O fim de tudo*, *Lindas pernas* e *A cabeça*. No capítulo inicial, faz-se a apresentação do autor e do contexto histórico-social em que sua produção se insere, além de um levantamento da fortuna crítica. No capítulo seguinte, é apresentado um breve histórico da morte, a partir dos estudos sociológicos, para delimitar o modo como ela é vista e sentida pela sociedade contemporânea. No capítulo final, se estabelece um levantamento das diversas formas que a morte pode assumir e passa-se à análise propriamente dita, que evidencia o viés materialista a partir do qual Luiz Vilela aborda essa temática.

**Palavras-chaves:** Conto. Ficção brasileira contemporânea. Morte. Luiz Vilela.



FERREIRA, Elioenai Padilha. **"Never again": The death in the tales of Luiz Vilela.** 2008. 128 f. Dissertation (Master's degree in Literary Studies) - Federal University of Paraná, Curitiba - PR. 2008.

## ABSTRACT

This work proposes the study of death of the writer Luiz Vilela fiction, based on the analysis of six tales books of the author: *Earth Tremor*, *The bar*, *Late at night*, *The end of everything*, *Beautiful legs* and *The head*. In the opening chapter, it is the presentation of the author and the historical and social context in which production takes place, and a survey of literary criticism. In the next chapter, a brief history of death is presented, from sociological studies, to define how it is seen and felt by contemporary society. In the final chapter, establishes a survey of the various ways that death can take and pass to the analysis itself, the stories, which shows the materialistic bias from which Luiz Vilela addresses this issue.

**Keywords:** Tale. Brazilian contemporary fiction. Death. Luiz Vilela.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. LUIZ VILELA: UMA APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>16</b>
1.1. QUEM É LUIZ VILELA.....	16
1.1.1. Traços literários marcantes .....	18
1.2. LUIZ VILELA E O CONTO DOCUMENTAL .....	20
1.2.1. Um pouco de História.....	20
1.2.2. A narrativa urbana.....	26
1.2.3. O conto documental.....	32
1.3. RECEPÇÃO CRÍTICA .....	38
1.3.1. Jornais e Revistas: crítica ligeira .....	38
* <i>Tremor de terra</i> .....	38
* <i>No bar</i> .....	40
* <i>Tarde da noite</i> .....	41
* <i>O fim de tudo</i> .....	42
* <i>Lindas pernas</i> .....	42
* <i>A cabeça</i> .....	43
1.3.2. Abordagens de maior fôlego.....	44
1.4. UM TEMA CENTRAL: A MORTE .....	47
<b>2. MORTE: DESCOBRIMENTOS E INCERTEZAS .....</b>	<b>48</b>
2.1. OBSERVAÇÕES EMPÍRICAS.....	48
2.2. VISÃO HISTÓRICA.....	49
2.2.1. A morte na sociedade ocidental moderna.....	53
*A morte como fenômeno social.....	55
*A morte como mercadoria .....	57

2.3. MORTE E LITERATURA.....	61
<b>3. A MORTE NOS CONTOS DE LUIZ VILELA .....</b>	<b>64</b>
3.1. INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA .....	68
3.1.1. "Meus oito anos": a aurora da vida.....	68
3.1.2. Da aurora da vida: saudades nunca mais .....	75
3.1.3. Um adolescente faz abarba .....	85
3.2. O ESPETÁCULO DA FÉ: UM ENGODO .....	91
3.3. O ESPETÁCULO DA MORTE: UMA CERTEZA.....	97
3.4. A MORTE DE UM HOMEM SÓ: AMOR E LOUCURA.....	102
3.5. DE BENGALA E BOLINHA DE GUDE: AS NEVES DE OUTRORA.....	109
3.6. "OS MORTOS QUE NÃO MORRERAM": UMA REFLEXÃO EXPLÍCITA SOBRE A MORTE .....	116
<b>CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS .....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO

Originalmente, conduziu-nos a esta pesquisa, o desejo de contribuir com os estudos sobre a literatura brasileira. Arrimados no gosto pessoal pelas narrativas curtas, buscamos no escritor Luiz Vilela — mineiro de Ituiutaba, nascido em 1942 e publicando em nível nacional desde 1967, e considerado pela crítica, hoje, um dos mais importantes contistas brasileiros da atualidade — as marcas da literatura que se produziu no Brasil, representada pelo conto, que teve seu boom<sup>1</sup> nas décadas de 60, 70 e 80 do século XX. A relevância deste estudo se firma na necessidade de se abrir uma discussão em torno da obra desse autor, contemporâneo, cuja produção ficcional se estende pelas últimas cinco décadas, sempre elogiada pela crítica, mas que carece de um olhar mais demorado e profundo sobre os elementos mais significativos que a constituem.

Assim, constatamos que a ficção de Luiz Vilela retrata o cotidiano do homem em sua pequenez diante da realidade, preso a uma massificação social, que o leva a se reificar, questionando até mesmo a humanidade. A prosa de Vilela é apontada por Antonio Candido como tradicional, porém não convencional, pois foge do experimentalismo que caracteriza sua geração e apresenta características próprias. A montagem de seus textos, escamoteando o narrador, revela a atitude do autor diante do mundo: não julga, nem aponta caminhos, apenas ficcionaliza a realidade através do discurso. Com uma linguagem precisa e descarnada, ele atinge o íntimo das coisas e de si mesmo, e assim, apreende a realidade e a transforma no objeto estético da obra literária. Ele não apresenta tudo o que acontece às suas criaturas, apresenta tão somente os elementos que constituem a base de sua visão de mundo. Além disso, Luiz Vilela é o escritor por excelência. Artista e artífice da palavra, ele escreveu seus livros — seis de contos, três novelas e quatro romances até o momento — no ritmo da maturação natural pedida pela arte da palavra.

Através de sua obra há vários temas que se reiteram: a angústia existencial, a solidão, a incomunicabilidade e a morte. Isto acontece porque este homem do fim do milênio perdeu seus valores culturais, sociais, morais e

---

<sup>1</sup>Boom — palavra de origem inglesa que significa estrondo.

metafísicos, está destruindo seu habitat, e não encontra mais conforto ou consolo em suas relações com o seu próximo, ou melhor, com o outro. Embora haja esperança de solução para esses problemas, um deles continua insolúvel: a morte. Ela é o símbolo definitivo da solidão e da incomunicabilidade do homem, levando-o sem esteios à angústia existencial que sofre pelas agruras do seu cotidiano. Há um clima social hostil aos personagens de Luiz Vilela, sem dúvida, representado pela falta de poder aquisitivo, pela falta de status econômico, mas o que mais pesa é o estado psicológico deles, pois não encontram saída em sua caminhada rumo à "indesejada das gentes".

A técnica do diálogo, utilizada pelo autor, que relega o narrador a um papel secundário, mostra Vilela como um autor que quis e quer se aproximar cada vez mais do seu leitor; e, diante da reiteração dos temas que apresenta, sobressai-se o da morte, porque todos os outros culminam nele, fazendo dele o tema principal de sua obra, em nosso entendimento. Além disso, nossas leituras gerais apontam para a morte como uma das questões que mais atribularam o homem em todos os tempos. Ela representa o desconhecido. O fim do homem. É a única experiência do homem que ele não pode compartilhar com o outro, depois que a tem, ou que o outro possa compartilhar com ele, para minimizar seu medo.

Segundo Antonio Candido, a arte socializa o homem, "pois produz nos indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais"<sup>2</sup>.

A morte sempre foi representada na literatura em todos os tempos, como preocupação extrema do homem, seja ela encarada pelo viés teológico ou pelo viés materialista. O primeiro viés mostrou sempre que há uma possibilidade de continuação da vida física numa vida espiritual — a morte é vista como um rito de passagem, normalmente pautado pela conduta moral do homem durante sua vida física. Finda o corpo, mas permanece o espírito, numa nova modalidade de vida. E isto acalma os seguidores desta filosofia de vida, pois, se, materialmente a vida que têm lhes é socialmente adversa, resta o consolo da vida espiritual futura, que é igualitária em sua essência.

---

<sup>2</sup>CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. p.8

O segundo viés mostra a morte como irreversível, é a extinção absoluta do homem individual; não há nada além desta vida física que possuímos. Este segundo modo de encarar a morte torna as pessoas mais afoitas, mais sequiosas em aproveitar o tempo que terão, então, sobre a terra. E qualquer contratempo que venham a ter, como doenças, problemas sociais etc, será visto como um embargo que terá que ser resolvido a qualquer custo, gerando, muitas vezes, um conflito psicológico que causa muito sofrimento, passível de ser aliviado pela morte; e mais que isso: os conflitos sociais. O embate de classes.

Assim, refletiremos um pouco sobre o que é a morte, porque, mesmo buscando justificativas e lenitivos para encarar a morte, o ser humano sofre por não ter certeza do que lhe acontecerá depois dela. Essas justificativas e subterfúgios podem, efetivamente, aplacar esse sofrimento? Talvez sim, mas não nos contos de Luiz Vilela. A literatura vileliana é filha do seu tempo: ela não representa necessariamente libertação ou transcendência, e, por isso, a crise enfrentada pelas personagens passa a ser também a dos leitores. As personagens, aparentemente, não têm muita consciência de sua condição social, por isso tendem à alienação. Mas o leitor tem, sim: da condição das personagens, e, conseqüentemente, da sua também.

Não há, então, sentido na vida? Há, sim. E, parafraseando Heidegger, a própria morte pode se constituir numa saída para a angústia existencial. A morte é o poder do homem sobre si mesmo, pois ele é capaz de transcender através da morte e isso força-o a atribuir um sentido à sua existência. A morte passa a ser então o mote fundamental para se estar vivo, e a vida, por sua vez, passa a ser um caminhar incessante para a morte. Claro, a discussão da morte nos contos de Luiz Vilela fatalmente nos levará a comentar também o aspecto religioso e social da sua obra, porém nos deteremos apenas naqueles elementos que contribuam para o delineamento do tema da morte.

Portanto, nesta pesquisa, nossos estudos focalizam o tema da morte na literatura, sob um viés histórico e sociológico, buscando um aprofundamento que auxilie na compreensão do homem contemporâneo. Assim, percorremos os contos de Luiz Vilela identificando neles os elementos que os constituem literariamente, delimitando as características que os tomam obra de arte da palavra, a partir da recepção crítica de seus livros de contos. Ao expor o

contexto histórico por trás da criação ficcional e do tema da morte nela representado, estabelecemos um perfil da sociedade brasileira.

## 1. LUIZ VILELA: UMA APRESENTAÇÃO

### 1.1. QUEM É LUIZ VILELA

Luiz Junqueira Vilela é mineiro, nascido em 31 de dezembro de 1942, numa casa sem número da Rua 22, em Ituiutaba, sétimo filho do engenheiro-agrônomo José de Moraes Garcia Vilela e da professora Aurora Junqueira Vilela. Criado numa família de classe média em que todos liam muito, desde cedo mostrou pendores para a literatura. Aos treze anos teve seus primeiros contos publicados em jornais de sua cidade<sup>3</sup>.

A formação recebida pelo menino Luiz, de seus pais, foi baseada essencialmente na religião católica. Tanto seu pai como sua mãe haviam sido alunos internos de colégios católicos e com ele não foi diferente: fez o primário e o ginásio no Ginásio São José, dos padres estigmatinos. Por isso o tema da religião aparece tanto em sua obra, assim como o tema da infância, pois, segundo ele, "tudo, em minha infância, foi marcante"<sup>4</sup>.

Aos quinze, mudou-se para Belo Horizonte, e cursou o Clássico (hoje, Ensino Médio), ingressando logo em seguida na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, formando-se em Filosofia. Continuando sempre a escrever, aos vinte e quatro anos, em 1967, com seu primeiro livro de contos Tremor de terra, ganhou o cobiçado Prêmio Nacional de Ficção, vencendo escritores consagrados da época. Com esse livro Vilela tomou-se conhecido em todo o Brasil, sendo saudado favoravelmente por críticos e escritores como Assis Brasil, Fábio Lucas, Nelson Werneck Sodré, Stanislaw Ponte Preta. Sendo colocado, inclusive, no mesmo patamar de grandes prosadores, como Machado de Assis.

Em 1968 mudou-se para São Paulo/Capital, onde trabalhou como repórter e redator do Jornal da Tarde. Baseado nessa experiência é que escreveu O Inferno é aqui mesmo, publicado em 1979. Ainda em 68 participa de um programa internacional de escritores, o International Writing Program, em Iowa City, Iowa, Estados Unidos da América. Fica por lá durante nove

---

<sup>3</sup> **Revista Projeção**. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007. p. 12

<sup>4</sup> Entrevista a Giovanni Ricciardi, em 1994, publicada na **Revista Projeção**. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007. p. 13.



meses, tempo suficiente para escrever seu primeiro romance, *Os novos*, publicado em 1971, livro em que retrata a ditadura militar logo após a Revolução de 1964. Sobre este livro, Fausto Cunha, do Jornal do Brasil, disse "Sua geração não produziu ainda nenhuma obra como essa, na ficção"<sup>5</sup>

Saindo dos Estados Unidos da América, vai para a Europa, e após passar por vários países, reside durante algum tempo em Barcelona, na Espanha. Voltando para sua terra natal e inspirando-se nela, escreve *Entre amigos*, seu terceiro romance, muito elogiado pela crítica. "Uma literatura, realmente, de valor universal, na medida em que retrata uma realidade bem nossa, dos nossos dias e de sempre"<sup>6</sup>, segundo Coutinho, no jornal O Globo.

Luiz Vilela, além do Prêmio Nacional de Ficção alcançado pelo seu primeiro volume de contos, *Tremor de terra*, também foi premiado, em 1968 e 1969, no I e II Concurso Nacional de Contos, do Paraná, respectivamente. Ganhou também, em 1973, o Prêmio Jabuti, com o livro de contos *O fim de tudo*, publicado pela Editora Liberdade, fundada por ele e um amigo em Belo Horizonte.

Seu décimo livro, o romance *Graça*, foi escolhido como o livro do mês pela revista Playboy. Segundo Luthero Maynard, na Folha da Tarde, "Vilela constrói seus personagens com uma tal consistência psicológica e existencial que a empatia com o leitor é quase imediata, cimentada pela elegância e extrema fluidez da linguagem, que o colocam entre os mais importantes escritores brasileiros contemporâneos"<sup>7</sup>.

Esteve também em Cuba, em 1990, como jurado do Prêmio Casa de las Américas, e no ano seguinte esteve no México, como convidado do VI Encuentro Intemacional de Narrativa, onde se reuniram escritores do mundo inteiro para discutir a situação atual da literatura (para onde voltou em 1996, para o XI Encuentro). No início de 1994 esteve na Alemanha, a convite da Haus der Kulturen der Welt, fazendo leituras públicas de seus escritos. No fim desse mesmo ano, publica a novela *Te amo sobre todas as coisas*, sobre a qual André Seffrin, no *Jornal do Brasil*, escreveu: "Em *Te amo sobre todas as coisas*, encontramos o Luiz Vilelade sempre, no domínio preciso do diálogo,

---

<sup>5</sup> **Jornal do Brasil**. "Quem são os jovens que escrevem neste país". Rio de Janeiro: 21/06/1975. p. 4.

<sup>6</sup> **OGlobo**. "Luiz Vilela - Entre amigos. Fatos e Fotos". Rio de Janeiro: 30/06/1983. p. 6.

<sup>7</sup> **Folha da Tarde**. Sem referência, conforme citado por Rauer em RAUER, (Rauer Ribeiro Rodrigues), tese de doutorado "Fases do conto em Luiz Vilela". Araraquara: UEP, 2006. p. 37.

onde é impossível descobrir uma fresta de deslize ou notação menos adequada<sup>8</sup>.

Em 2002, lança em São Paulo um novo livro de contos: *A cabeça*. Traduzidos e publicados em diversas línguas, seus contos figuram em inúmeras antologias. "Fazendo a barba" foi incluído na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi e publicada pela Editora Objetiva, do Rio de Janeiro. Sua última publicação foi em 2006, a novela *Bóris e Dóris*.

Luiz Vilela ainda hoje reside em Ituiutaba, ao lado da mãe D. Aurora — com 103 anos e "gozando de ótima saúde"<sup>9</sup>, segundo ele —, e continua a escrever, completando em 2008 cinquenta anos de atividade literária. No momento, se divide entre seu novo romance, *Perdição*, a ser lançado pela Record, e a revisão de seus livros de contos, a serem também republicados pela Record.

#### 1.1.1. Traços literários marcantes

Já à primeira vista aos contos deparamo-nos com aquela que é a característica marcante do estilo de Luiz Vilela: a predominância massiva do diálogo, relegando a um segundo plano a voz narrativa, recurso largamente evocado pela crítica como seu melhor trunfo, e como o diferencial da sua obra, quando comparado a outros escritores de sua geração. Com este recurso ele arremessa o leitor para dentro do texto, colocando-o o mais próximo possível dos personagens. Luiz Vilela usa uma linguagem que não possui truques semânticos, e, em termos de assunto, nada há de novo: só há a exposição direta de personagens vivenciando conflitos humanos do cotidiano. Seus contos são marcados pela linguagem simples, mas precisa.

Parece-nos que a ausência do narrador, ou as marcas linguísticas deste — quando aparecem — permitem que entrevejamos a face do autor enunciando sua visão de mundo. Porque a técnica do diálogo permite ao autor discutir de filosofia a acidentes domésticos, de fazer tiradas irônicas cabeludas, sarcásticas, a reflexões ontológicas, de ir do chulo ao lírico em questão de

---

<sup>8</sup> *Jornal do Brasil*. Recorte de jornal sem referência bibliográfica.

<sup>9</sup> *Revista Projeção*. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007. p. 12

segundos. Retratando, dessa forma, a sociedade e o homem contemporâneo: o "espelho implacável"<sup>10</sup>, segundo Wilson Martins. E embora sua ficção não seja política, nem engajada, nem panfletária, é uma ficção contundente, sem concessões. Niilista diante das convenções humanas, irônica diante das máscaras sociais, abomina a organização coercitiva da humanidade. Um exemplo disso encontra-se no conto "Velório", do livro *Tremor de terra*, quando os rituais fúnebres são retratados de forma irônica, até mesmo cômica, pelo autor.

O burilamento da linguagem dos textos faz lembrar o formalismo russo na sua primeira concepção do fazer literário: a "máquina", com cada peça em seu devido lugar, funcionando como um relógio. E é esse esmero que faz da gaveta sua melhor conselheira (conforme disse em apresentação pública<sup>11</sup>). Com isto, os contos publicados, mormente nos primeiros volumes, não seguem um padrão cronológico, embora se note uma depuração formal e temática atrelada à maturação do homem por trás do artista. O trabalho do autor se evidencia no conjunto dos contos: ele consegue revelar a vida pessoal, subjetiva e profunda dos personagens que cria desde que tomados como um todo, sem o auxílio de um discurso explicativo, como aconteceria num romance. Os temas, principalmente, sugerem um percurso unificador entre os contos, dentre os quais apontamos o tema da morte como o principal deles.

Seus enredos normalmente são banais: uma conversa entre marido e mulher durante a novela; uma conversa entre amigos num bar; um encontro ao acaso numa rodoviária etc. São pessoas que conversam sobre preocupações irrelevantes do momento. Aparentemente. Aos poucos vamos percebendo que os personagens, ao dialogarem, isolam-se uns dos outros em seus discursos, apresentando facetas psicológicas que fogem do prosaísmo cotidiano, revelando aos poucos um distanciamento angustiante entre eles, isolados, cada um na sua própria solidão, pois a experiência de cada um é pessoal e intransferível. Sobretudo, quando esta experiência está ligada à morte.

---

<sup>10</sup>MARTINS, Wilson. **Melhores Contos**: Luiz Vilela. s/l: Global Editora, s/d, p. 06.

<sup>11</sup>Palavras do autor em apresentação do **Paio Literário**, Curitiba, Teatro Paiol, 06/11/2007.

## 1.2. LUIZ VILELA E O CONTO DOCUMENTAL

Na contextualização histórica da obra de Luiz Vilela, nos deteremos no período aproximado de 1945 a 1970, que abrange desde o seu nascimento até a publicação de *Lindas pernas*, seu quinto livro de contos, por entendermos que este período foi determinante para a formação intelectual do escritor, delimitando o período em que a sua produção literária foi mais vigorosa, uma vez que, em seguida, abriu-se um período de vinte e três anos no qual ele publicou apenas alguns contos em jornais e revistas, que foram coligidos no livro *A cabeça*, editado pela Editora Cosac & Naify, em 2002.

Segundo o crítico Antonio Hohlfeldt, uma característica marcante da ficção de Luiz Vilela é seu caráter documental. Para sabermos qual a realidade "documentada" nessa ficção, passamos a apresentar breve panorama da referida contextualização histórica.

### 1.2.1. Um pouco de História

As décadas de 40 a 70 do século XX foram marcadas por uma industrialização intensa do país e pelo lento, mas inexorável êxodo da população do campo rumo às cidades, decretando o fim de um Brasil eminentemente rural, arcaico, patriarcal, e o surgimento de um novo Brasil de compleição capitalista e pretensamente moderno. Se, na década de 40, cerca de 60% da população brasileira ainda vivia na zona rural, vinte anos depois, no início da década de 60, mais da metade da população já estava fazendo parte de uma nova realidade social no país: a realidade urbana. É exatamente no início dessa década que o mineiro, então adolescente, Luiz Vilela faz esse caminho: sai de sua pequena e agrária cidade de Ituiutaba, no interior de Minas, e vai morar em Belo Horizonte, a metrópole capital do estado, para estudar.

Essa migração do campo para a cidade, combinada com o aumento da expectativa de vida do homem brasileiro, decorrente da melhoria das condições de saúde pública — água potável, esgotos, atendimento médico, alimentação diversificada etc. —, transformou pequenas cidades, quase sempre provincianas, em metrópoles agitadas, cheias de contrastes e com grande

diversidade e densidade populacional. Abandonar o campo parecia ser um bom negócio: afinal, viver num centro urbano trazia menos problemas de sobrevivência, uma vez que as intempéries não interfeririam na produção industrial como interferiam na produção agrária, determinando uma dependência da natureza que nem sempre era recompensada. Quanto maior a cidade, maiores os sonhos.

Assim, Belo Horizonte e outras capitais de estados brasileiros tomaram-se promessas de infinitas oportunidades de realização pessoal, de ordem econômica. Ambiciosos, ou apenas sonhadores, milhares de homens e mulheres, especialmente jovens como Luiz Vilela, buscaram seu lugar na nova ordem capitalista, que se forjava nas regiões Sudeste e Sul do Brasil. Muitos desses migrantes triunfaram, sob a ótica do capitalismo, no comércio, na indústria, na prestação de serviços, principalmente na construção civil etc; outros, no entanto, fracassaram, em geral devido ao pouco, ou nenhum, estudo. Passando, assim, a fomentar os primeiros focos de aglomeração urbana conhecidos como favelas, incrustadas nos morros ou nas periferias dos grandes centros urbanos.

No entanto, essas favelas — tão comuns hoje na paisagem urbana brasileira — estavam ainda em processo de formação, e ainda não se configuravam como um problema social com a gravidade que tem, hoje. O sentimento do brasileiro, sobretudo o das camadas mais populares, neste período, era de esperança quanto ao futuro do país e, obviamente, quanto ao seu futuro particular. Essas camadas tinham sido protegidas já na década de 30, pelo antigo ditador — cognominado o "Pai dos Pobres"— através de uma avançada legislação social, e tinham com o "Chefe da Nação" uma relação de fidelidade e agradecimento. Principalmente pela criação do salário mínimo e criação de várias outras leis que beneficiavam o trabalhador brasileiro.

Porém, um acontecimento vem abalar essa esperança: o suicídio do presidente Getúlio Vargas, pressionado pelos militares, em agosto de 1954, que consternou a nação toda, especialmente as pessoas das camadas mais pobres. Quando o presidente Getúlio se matou, os despossuídos urbanos foram às ruas, em mobilizações, passeatas e protestos. Queriam protestar, incendiar, pôr abaixo tudo que representasse o inimigo conservador: no caso, os militares. E isto surtiu efeito, ainda que temporário: impediram o golpe

antidemocrático, já anunciado pelos militares nos primórdios de agosto de 1954, adiando-o até março de 1964.

O clima político instaurado a partir de então influencia o jovem estudante Luiz Vilela, contudo, sem afetá-lo visivelmente. Como ele mesmo manifesta em entrevista:

A Revolução de 64, o golpe militar que instalou a ditadura no Brasil. Foi um acontecimento político que marcou não só a minha juventude, mas, é claro, todo o país. Eu não tive então, nem depois, nenhuma militância política, mas desde o primeiro momento tomei posição contra a ditadura. Como aluno da Faculdade de Filosofia, um dos maiores centros de agitação estudantil na época, Belo Horizonte, eu não só vi de perto muitos fatos importantes, como também participei de alguns.<sup>12</sup>

Um desses fatos foi a prisão de um professor seu, acusado de subversão, o qual ele, Vilela, substituiu em algumas aulas. A transposição de episódios como esse para a ficção do escritor é mais evidente no romance *Os novos*, que causou polêmica quando do seu lançamento em 1971. Aparentemente, o mesmo não se percebe nos seus contos, porque não há uma abordagem engajada, nem panfletária dos temas sociais abordados. Neles Luiz Vilela retrata apenas os efeitos causados nas pessoas pelo sistema. Até porque as próprias pessoas retratadas não tinham muita noção de que sofriam por conta das condutas autoritárias e equivocadas dos governantes.

É o que se percebe a partir do conto "Pai e filho", do livro *O fim de tudo*<sup>13</sup>, narrado em 1ª pessoa por Rubens, que está visitando um velho amigo, o Geraldo, que perdera o filho. Reproduz-se o diálogo entre os dois. Rubens, na verdade, é apenas o ouvinte de Geraldo, que sente necessidade de falar sobre o que houve, como forma de aliviar seu sofrimento. Fala do filho, amoroso quando criança, arredio quando adolescente, e se pergunta onde foi que errou, para que o filho seguisse aquele caminho. Só ficamos sabendo do que se trata no final do conto, quando Geraldo faz referência à manchete e à foto do rapaz no jornal que lhe mostrou a verdade sobre seu filho: "Terrorista morto pela polícia". Diz que ele estava todo furado de bala, e que tiveram que enterrá-lo às pressas por causa da decomposição adiantada. Abalado, fuma um cigarro oferecido por Rubens, dizendo que está parando de fumar por

<sup>12</sup> **Revista Projeção**. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007. p. 15.

<sup>13</sup> VILELA, Luiz. **Fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

ordem médica. Afinal, “um cara gordo como eu, se a gente não toma cuidado... Não quero morrer cedo não.” (FT, p. 135)<sup>14</sup>.

A partir daqui, serão utilizadas as abreviações: TT — *Tremor de terra*; NB — *No bar*, TN — *Tarde da noite*; FT — *O fim de tudo*; LP — *Lindas pernas*; e AC — *A cabeça*; para nos referirmos aos livros aos quais pertencem os contos comentados.

Esse episódio reproduz a visão da política dominante: a daditadura, que reprimiu com mão de ferro todos os que lhe eram contra. O pai culpa a si mesmo pelo destino do filho, chamado de terrorista. Ele não defende a atitude do filho, aliás, ele nem sabe o que aconteceu direito. Ele só sabe o que saiu no jornal, talvez conivente com a situação. Não há por parte dos personagens uma demonstração de consciência crítica a respeito do momento histórico que viviam. Provavelmente, seu filho lutava contra a ditadura, e por isso foi silenciado por ela.

Ao mesmo tempo desses acontecimentos políticos, no plano dos valores morais, assistiu-se à derrocada final dos códigos de existência da sociedade patriarcal/agrária, que foram substituídos por novos comportamentos e novas expectativas, todas correspondendo a princípios urbanos e capitalistas. O domínio do individualismo, a busca da felicidade pessoal, tanto em seus aspectos emocionais quanto sexuais, o culto ao dinheiro e ao consumismo constituíram, a partir de então, os pilares éticos da nova sociedade brasileira.

A industrialização e a urbanização trilham caminhos paralelos. Normalmente, a primeira oferece empregos ao homem rural, que sai de sua terra em busca de melhores condições de vida, e aí, então, acontece a segunda. Contudo, no Brasil, as coisas não se deram bem assim. Alguns fatores externos como o monopólio da terra e a monocultura promoveram antecipadamente a expulsão da população rural em direção às cidades. Segundo dados coligidos por Darcy Ribeiro<sup>15</sup>, a população urbana brasileira que era de 12,8 milhões em 1940, passa para 80,5 milhões em 1980. O que caracteriza um violento êxodo rural, agravado pelo fato de que as cidades não estavam em condições de absorver todas essas pessoas. A consequência

---

<sup>14</sup>Idem, p. 133.

<sup>15</sup>RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

disso foi a miserabilização da população urbana, interferindo na relação entre os indivíduos, que não veem no próximo um "igual", mas um concorrente.

E isto é retratado por Vilela em escala particular, como no conto "Pinga" (FT, p. 245), narrado em 3ª. pessoa. Mostra três rapazes bebendo num bar, numa tarde quente, no momento em que um deles nota um homem maltrapilho, oscilante, agarrado a um tapume. A conclusão de dois dos rapazes é de que o homem está bêbado. Até fazem uma aposta, se ele consegue chegar até uma arvorezinha próxima. Contudo, o homem senta no chão, e sua cabeça vai tombando lentamente. O terceiro rapaz, que estivera calado o tempo todo, vai até lá onde o homem deitara, e acena para os dois apostadores. Imediatamente eles param de rir: o homem está morto.

O homem foi julgado pela sua aparência: se é mal vestido, só pode ser bêbado. A condição social do homem não os leva a uma reflexão, ao contrário, serve como motivo de riso. Porém, ficam nervosos quando descobrem que o homem morreu. O que faz mudar a postura deles, da troça para o nervosismo, é a face da morte, e não a condição social do homem, corroborando aquela ideia do senso-comum, de que a morte iguala todos os homens, sejam pobres ou ricos, jovens ou velhos etc.

"Rua da Amargura", do livro *A cabeça*<sup>16</sup>, também retrata a miséria socioeconômica: quando o pai não tem dinheiro nem para comprar um osso para fazer a sopa do bebê, e sugere à mulher que faça sopa com o bebê. Sua condição é tão miserável que ele, juntamente com o irmão, tivera a ideia de chamar um dentista para extrair os dentes de ouro do pai em coma, para que com esse dinheiro pudessem recuperar a oficina mecânica que tinham.

Ainda que o êxodo rural e o minguado desenvolvimento econômico nos expliquem a crescente ampliação do número de miseráveis no Brasil, desde então, outra circunstância tem peso decisivo neste processo: a ilimitada liberdade sexual, que estimulou a gravidez sobremodo entre adolescentes, e fez com que, entre a população das classes mais baixas (ao contrário de outras camadas) o aumento da natalidade tivesse uma progressão geométrica, criando um problema praticamente insolúvel: como integrar ao sistema

---

<sup>16</sup>VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naib, 2002.



econômico do país os mais de cem milhões de brasileiros gerados nessas décadas?

Todas essas mudanças influenciaram decisivamente a prosa de ficção de temática urbana dessas últimas décadas: decisivamente, é a desintegração das formas realistas tradicionais, que haviam predominado (com as exceções de Clarice Lispector, Murilo Rubião e João Guimarães Rosa) até o fim da década de 60.

É a partir dos anos 70 que se consolida o rompimento com a linearidade narrativa e abandona-se toda a pretensão de se construir uma concepção totalizante e lógica do mundo. Segundo Flora Sussekind, a literatura praticada pelos escritores de então se pauta pelo realismo mágico ou jornalístico, pela prosa alegórica, a literatura-verdade; predominavam obras literárias que de algum modo dialogavam com a censura. Obras que eram "respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas)" às "barreiras censórias"<sup>17</sup>.

Segundo Flora Sussekind, havia até uma certa liberdade de expressão para os protestos dos intelectuais; existindo, porém, um hiato entre a produção ideológica e as camadas populares, conforme o interesse das classes dirigentes. Isto se observa com o apoio governamental ao desenvolvimento da televisão: uma maneira mais eficiente de controle social da população. Para Roberto Schwarz, somente eram presos e até mesmo torturados os intelectuais, artistas e outros formadores de opinião que estabeleciam contato com as classes operárias, rompendo a barreira teórica entre o "movimento cultural e as massas"<sup>18</sup>. As pessoas mais pobres, ou seja, a maioria dos brasileiros não associava suas mazelas às medidas governamentais estabelecidas a partir da visão da classe dominante economicamente.

Contudo, Flora ressalta que houve escritores cujos textos fogem desse círculo, como Raduan Nassar, Renato Pompeu, Ana Cristina César, entre outros, mostrando que a "censura deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados" pelas circunstâncias históricas daquele ambiente político. Na obra de Luiz Vilela não há indícios de

---

<sup>17</sup>SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

<sup>18</sup>SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

engajamento, porém, as personagens e o universo retratado dão conta de um Brasil que sentia os efeitos dessas circunstâncias e desse ambiente político.

Nos contos de Luiz Vilela são inúmeros os personagens solitários que usam o cinema como forma de distração, como se evidencia no conto "Uma namorada", do livro *Tarde da noite*, no qual temos um narrador-personagem que trabalha como datilógrafo, executando suas tarefas de forma tão mecânica quanto a máquina que usa. Sua vida é trabalhar e ir ao cinema, pois não gosta de ficar falando sobre "as notícias do mundo", mesmo que fosse sobre a invenção de uma bomba mais poderosa, pois "Que diferença há entre morrer com a explosão de uma bomba ou com a picada de um inseto venenoso, por exemplo? Não é a mesma coisa? A gente não acaba morrendo de um jeito ou de outro?" (TN, p. 19)

Até mesmo pensou em comprar uma TV, também para "matar" o tempo, mas o medo do vizinho querer assistir com ele o faz desistir da compra. Ou seja, vemos aí uma pessoa domesticada, um alienado social, alijado do processo político. A realidade dele é uma realidade artificial. Sua vida é mecânica. Fica claro que ele não tem capacidade de pensar e programar sua vida. Ele não pensa, na verdade. Age pelo instinto de sobrevivência, como ele mesmo frisou na hora que tentou o suicídio ao ser rejeitado pela namorada. O sofrimento dele é amortecido pelo trabalho (sua contribuição para o "progresso" do país) e alienado pelo cinema (sua contribuição à "ordem" no país).

Data desse momento a quantidade de bons contistas que surgiram na literatura brasileira. Entre tantos, se destacam Sérgio Sant'Anna, Rubem Fonseca, Sérgio Faraco, Domingos Pelegrini e, entre eles, Luiz Vilela.

### 1.2.2. A narrativa urbana

A temática da ficção de Luiz Vilela é marcadamente urbana, mesmo que a maioria de seus personagens demonstre-se deslocada nesse ambiente. Normalmente, são personagens que vieram do interior, da cidade pequena, da fazenda, do sítio, e se sentem oprimidos pelo ritmo impessoal e sufocante que a cidade grande imprime em suas vidas, tão diferente dos seus lugares de origem. É possível perceber essa marcação como uma constante nos contos de Vilela.

Essa opção temática de Luiz Vilela segue a tendência da ficção brasileira produzida entre as décadas de 50 e 60 do século XX, que trazia elementos distintivos do ponto-de-vista temático, estrutural, e até mesmo linguístico da ficção produzida até então. A grande novidade é o *boom* do conto, que ganha cada vez mais espaço na mídia e no gosto dos leitores — consequentemente, no dos autores também.

No romance, a formulação narrativa da maioria dos autores do período ainda está próxima do modelo realista. Porém, surge uma quebra nessa tendência de narrar, com a prosa inovadora de Clarice Lispector, marcada por revoluções técnicas e, sobretudo, pelo uso intenso do monólogo interior — fluxo de consciência. É ela quem traz para o gênero conto essas inovações, inaugurando uma nova maneira de lidar com a narrativa curta. Mas a maior ruptura do modelo realista acontece com a publicação, em 1947, do livro de contos *O ex-mágico*, do mineiro Murilo Rubião. Os seus relatos são alegóricos, ou seja, estão centrados em situações inverossímeis ou simplesmente fantásticas que possuem um caráter evidentemente simbólico.

Aqui abrimos um parêntese para comentar o conto "Fantasma"<sup>19</sup>, de Luiz Vilela. Nele há a exploração do fantástico — o único do escritor que se encaixa nessa categoria —, no qual o narrador-personagem trava contato com o fantasma de um garimpeiro que havia sido decapitado após encontrar um grande diamante, e desde então assombrava a casa, da qual todo mundo queria distância. O narrador vai até essa casa, que pertencia a um tio seu, fugindo da agitação da cidade durante o carnaval. Ele já sabia da existência desse fantasma, mas não o teme. Na casa, ele dorme de cansado que estava, mas é acordado pelo fantasma querendo assustá-lo

Todavia, os papéis se invertem: o fantasma decapitado é que derruba a cabeça de susto ao se deparar com esse homem vivo que lhe estende a mão e diz "Muito prazer." Segue-se um diálogo entre os dois, no qual o fantasma se mostra desiludido com sua missão de assombrar as pessoas. Chega até a expressar medo ao ficar sabendo, pelo personagem-narrador, da fabricação de bombas de hidrogênio, de cobalto... "para matar, para destruir?", pergunta assustado. "Mas a Bomba Atômica, não se arrependeram, não disseram depois

---

<sup>19</sup>VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. Belo Horizonte: edição do autor, 1967.

da guerra que se arrependeram de ter feito ela?" (TT, p- 100) Diante da negativa, ele se desespera, e colocando a cabeça literalmente entre as mãos, começa a tremer. O narrador indaga o porquê disso, e ele responde que é de medo. Medo dos homens. E diz que é a última vez que aparece no mundo dos vivos. Ficam em silêncio.

Com sono, o personagem-narrador retira-se para dormir, e ao olhar para o fantasma vê que o mesmo vai desaparecendo devagar. É o chamado realismo fantástico, que, por mais fantástico que seja, não deixa de ter correspondências com o mundo real. A crítica a essa realidade é feita por um fantasma, por sua autoridade no assunto: já morreu, pode olhar de "dentro" a relação que a sociedade moderna tem com a morte. Ele não está mais preso aos mecanismos dessa sociedade capitalista, que visa ao lucro, em detrimento da vida de seus integrantes. Morto, ele já não está sujeito às regras e condições alienantes impostas aos vivos.

Outros escritores desse período fazem uma ficção chamada "neorrealista", como Carlos Heitor Cony, Fernando Sabino e Antonio Callado. Estes são exemplos de escritores que aperfeiçoaram a aproximação entre a linguagem literária e a linguagem coloquial urbana. Cultivam, por outro lado, um realismo que se caracteriza por ser explicitamente social, seguido pelos escritores da época, sobretudo na década de 60, delineando a identidade do homem recluso nas grandes metrópoles.

E isto é seguido por Vilela na maioria de seus contos: seus textos sintetizam apreensões do cotidiano do homem em seus momentos de contato com o outro, numa tentativa de comunicação caracterizada pelo diálogo. *Tremor terra*, o livro inaugural de Luiz Vilela, representa com extrema originalidade a sua época: o Brasil industrializava-se, perdendo suas raízes rurais, colocando o homem brasileiro numa situação de opacidade social, desarraigado de suas origens culturais, perdido no espaço dos grandes centros urbanos.

Absolutamente originais no contexto de sua época são as obras de Clarice Lispector, como ficou dito, e de Dalton Trevisan, cujos livros inaugurais vieram a lume respectivamente nos anos de 1944 e de 1954. Clarice cria no Brasil um tipo de ficção introspectiva em que o mundo concreto se toma quase opaco e pastoso, e os personagens mergulham em um grande vazio. Já

Trevisan renova a linguagem do conto e dissecar sem compaixão o pequeno universo da classe média urbana. Características estas — entre outras — que também se imiscuem na obra de Vilela: a vacuidade do mundo dos personagens, delimitado por um contexto social representativo da classe média, branca, judaico-cristã, oriunda de uma cultura ocidentalizada.

Paralela — e até precedente — a esta tendência de produção de obras de temática urbana, há uma outra: a produção de narrativas de temática agrária, que, de certa forma, marcou a ficção brasileira, a partir da década de 50: um conjunto de relatos centrados no mundo rural, mas distantes dos padrões convencionais do realismo que se encontrava, por exemplo, no chamado romance de 30. São obras que retratam o homem antes de ir para a cidade grande, no momento em que o universo do caboclo, do sertanejo, vai desaparecendo em face do avanço vertiginoso da civilização racionalista, capitalista e urbana. Esta civilização, nascida no litoral, avançava rumo ao oeste, e era fruto da expansão burguesa ocorrida, principalmente, durante a Era Vargas e a Era JK.

Entre os contos de Luiz Vilela há um que sintetiza exatamente o momento dessa transição de mundos: "A luz do lampeão", do livro *O fim de tudo*<sup>20</sup>. O conto tem por cenário uma casa de fazenda, na qual conversam alguns vizinhos no início da noite. São pessoas simples, comentando dois acidentes em que pessoas haviam morrido: a queda de um avião e o choque entre um ônibus, um caminhão e um fusca.

A conversa entre os personagens é marcada por sobressaltos de uns, e pela naturalidade com que outros falam do assunto. Nota-se que aqueles que têm mais convivência com a cidade, encaram com maior naturalidade a morte ocorrida nos acidentes. Há um personagem que até brinca com a situação dos fatos: diz que a cabeça do piloto só é encontrada dias mais tarde, após a queda do avião, com o "cigarro na boca" (FT, p. 255). No acidente do fusca, a família toda morre, o motorista do caminhão também, e o motorista do ônibus só se salvou porque "serraram o braço dele com serrote", para sair das ferragens.

---

<sup>20</sup>VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

Cada personagem contribui com alguns dados para a narração dos fatos. É uma daquelas rodas de conversa de pessoas interioranas que se reúnem comumente para contar "causos", só que neste caso eles são reais, o que conservam em si de "causo" é a maneira peculiar com que os personagens se exprimem. Em oposição a esses personagens, há o velho João Tomás. Meio surdo, ele não participa totalmente da conversa. Só no início, quando ele chega à casa dos vizinhos, é perguntado se ele achara que o avião que passou no céu antes de cair era "paturi"— um marreco selvagem. Ele confirma que sim. Riem dele. Alheio, na sequência da conversa, sua preocupação está toda no ritual de fazer seu cigarro de palha e fumá-lo. O conto termina com uma imagem muito sugestiva: "O velho fumava, olhando para a luz do lampeão, que projetava sombras nas paredes da varanda. Ao redor da casa, a noite se estendia silenciosa e vasta sob o céu escuro de agosto. Havia no ar um cheiro acre de capim seco." (FT, p. 260). Todos ficam em silêncio, e em silêncio se sentam à mesa e começam a comer.

Nos contos de Luiz Vilela sempre é muito clara a oposição entre interior e cidade grande, mostrando as qualidades positivas do interior e as mazelas da cidade grande. Uma dessas diferenças está na velocidade: as pessoas urbanas têm uma vida mais agitada, mais veloz, e por isso precisam de carros e aviões. No interior, o tempo parece mais lento, até o progresso dos automóveis, por exemplo, demora mais para chegar lá. Todavia, chega. A cidade está crescendo tanto que se aproxima perigosamente do interior. É o que se mostra neste conto. O lugar é o interior, mas o assunto da conversa gira em torno de problemas da cidade. O administrador da fazenda, Eurico, que vai comumente à cidade, até viu o desastre do avião. Outro, o Zé Cuité, tenta "aprender", com um dos presentes, chamado de "Doutor", os nomes técnicos ligados ao avião. Isso mostra que a fazenda é um espaço de transição.

Ainda não tem os problemas da cidade grande, mas já tem as preocupações de lá. O único personagem que faz oposição a isso com seu comportamento é o velho Tomás. Surdo, seu mundo interiorano se fecha em torno dele. Como vimos, ele pensou que o avião era "paturi", e, alheio ao assunto da conversa, ele só se preocupa em fumar seu cigarro "crioulo". Tudo o que ele vê é a luz do lampião projetando "sombras" nas paredes da varanda, enquanto a noite se estende, "silenciosa e vasta", ao redor da casa. Esta cena

é bastante sugestiva para a interpretação do conto. É a morte de todo um modo de vida saudável, simples, que vai se perdendo, que vai sendo engolido pela "noite" – metáfora da morte. Não é à toa que o assunto da história seja a ligação implícita entre o progresso das máquinas e a morte das pessoas. Não se pode dizer que é um conto de temática agrária, nem tampouco de temática urbana: é o retrato de uma transição entre os dois temas.

Cinco romances de temática agrária se destacam na ficção brasileira contemporânea: *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, o mais significativo de todos, e que, ao ser publicado em 1956, abriu caminho para a criação de um novo modelo narrativo na ficção brasileira, imitado até hoje; *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, publicado em 1964; *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, lançado em 1965; *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, lançado no ano de 1970; e *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1971. Nesses romances, aparece, ainda que estilizada, a variante linguística do homem rural. Bem como se apresenta sua visão de mundo, suas crenças e tabus, sua convivência com os mitos, seus sonhos e seus medos, características mais ou menos comuns a todo homem do campo.

A verossimilhança, típica do romance tradicional, não é seguida, pois trazem protagonistas que relatam a própria morte, presença de santos e demônios e outras entidades míticas. Isto faz com que tais obras sejam vistas também como integrantes de um ciclo de "realismo mágico", pois eventos extraordinários (e inverossímeis do ponto de vista do racionalismo urbano) ocorrem nas mesmas. Os personagens dos relatos vivem esses acontecimentos estranhos sem que isso os surpreenda. Ou seja, a sua consciência de mundo admite como real e natural o que o homem urbano julga inconcebível. Na verdade, o espaço urbano não permite que se crie a atmosfera ideal à manutenção da cultura do homem oriundo do campo. Normalmente, ao chegar ao centro urbano, ele se depara com uma heterogeneidade cultural que não condiz com sua forma habitual de se expressar. Além disso, os horários de produção capitalista a que se submete em seu trabalho, para "ganhar a vida", não o deixam com tempo disponível para cultivar suas raízes.

Tematicamente, todas essas obras que citamos acima possuem um traço comum: a ação se desenvolve, preponderantemente, no interior, no sertão, em regiões de pequenas propriedades ou de criação de gado, surgindo não raro um conflito entre esse mundo agrário, e os protagonistas dele procedentes, e a civilização urbana, como no conto que resumimos. Além disso, como já citamos, é também frequente a presença de seres fantásticos, como Deus e o Diabo, ou entes mitológicos, como o lobisomem, fantasmas etc.

Em termos gerais, pode-se dizer que estes romances se ligam, pelo assunto de que tratam, a um Brasil antigo, pré-industrial, marcado por uma cultura rural e religiosa, de raízes ocidentais, transformada ao longo dos séculos numa cultura consumista e de identidade amorfa, retratada a partir de então, de forma maciça, na obra dos contistas brasileiros.

### 1.2.3. O conto documental

Na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*<sup>21</sup>, Alfredo Bosi pretende mostrar um panorama desse gênero no Brasil, selecionando autores que vão desde Bernardo Elis, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector — meados da década de 40 — que continuaram publicando nas décadas seguintes, bem como apresenta autores que iniciaram suas obras nas décadas subsequentes, e, alguns deles continuam publicando até hoje, como Dalton Trevisan e Luiz Vilela. Segundo Bosi:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduições do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa às festas da linguagem.<sup>22</sup>

Nesse caminho, teremos o homem sendo representado sempre em situações extremas, típicas da realidade histórica em que está inserido. Como no conto "A enxada", de Bernardo Elis, que retrata a exploração do homem pelo homem, no universo rural do interior do Brasil. Ou a violência que Dalton Trevisan encarna nos seus escritos sobre a vida conjugal, as humilhações do

<sup>21</sup>BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2004.

<sup>22</sup>Idem, p. 07.



homem em sua relação com o outro, as obsessões sexuais, as relações — mesquinhas — sociais da classe média da provinciana Curitiba.

Resumindo, a temática dos contistas do período analisado por Bosi está alicerçada no embate do homem com o mundo. Um homem despido de suas certezas, num mundo desprovido de sensibilidade.

Quanto aos aspectos formais do conto brasileiro contemporâneo, Bosi salienta o papel decisivo dos modernistas. Não da fase inicial do Modernismo, mas a partir da década de 30, quando a prosa brasileira assume um caráter realista novo, já depurado das influências vanguardistas, voltada já para o fazer literário em si e não mais para corroborar um conceito estético de literatura, como o fez Mário de Andrade, por exemplo.

Bosi cita autores como Rubem Braga, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Aníbal Machado, João Alphonsus, Dionélio Machado, que seriam o tronco da escrita moderna no Brasil, e a partir do modo de dizer e de narrar deles é que o conto contemporâneo se nutriu para captar suas formas. Segundo Bosi, Rubem Braga, Graciliano e Marques Rebelo seriam os modelos mais representativos dessa prosa, por apresentarem "uma forte concisão no arranjo da frase e de uma alta vigilância na escolha do vocabulário"<sup>23</sup>, o que para ele, são características que marcam a modernidade inserta nos termos de um realismo crítico.

Segundo Bosi, o conto contemporâneo retrata a realidade do capitalismo, da tecnocracia, da cultura de massas, as guerras de napalm, as ditaduras, o subterrâneo das relações humanas, mas também aponta, às vezes, para a fantasia, a volta à natureza, a comunhão afetiva.

De Luiz Vilela, Bosi seleciona o conto "Eu estava ali deitado". O conto, curtíssimo, foi retirado do livro *No bar*<sup>24</sup>. É uma narração em primeira pessoa, feita por um menino que está deitado. Chove. O fluxo de palavras, sem pontuação formal, sugere o ritmo dos pensamentos do menino, que se atropelam, como as roseiras fustigadas pela chuva e que repetidamente batem na janela do quarto. Há um diálogo não marcado entre a mãe e o menino, entre o pai e o menino, e, principalmente, entre a mãe e o pai do menino, que é

---

<sup>23</sup>idem, p. 15.

<sup>24</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

quando se desvela a situação: o casal está se separando, e é este o motivo que angustia o menino e desperta o seu fluxo de consciência. A situação, não resolvida no conto, é um recorte da realidade: um drama psicológico, no qual os pais se separam sem pensar no que os filhos estão sentindo, quer seja porque são egoístas, quer seja porque a comunicação entre eles é precária e não se efetiva mais afetivamente.

No ensaio que serve de prefácio à coletânea, Bosi pouco fala da prosa de Luiz Vilela. Dela diz apenas que "algumas páginas" seguem o rumo da prosa "brutalista" de Rubem Fonseca. Diz ainda que faz parte de uma vertente de escritores mineiros que 'trabalham' o léxico respeitando a tradição", pois conservam o gosto pela correção gramatical e pelo "escrever bem", escudados por uma memória da infância "cheia de espantos e de compulsões, apertada em períodos tersos, de um equilíbrio conquistado a duras penas"<sup>25</sup>. Ainda, para Luiz Vilela, ao lado de Sérgio Sant'Anna, Bosi usa o adjetivo "desabridos", dizendo que eles abrem mais espaço para o uso da fala coloquial.

O crítico Antonio Hohlfeldt, em seu livro *O conto brasileiro contemporâneo*<sup>26</sup>, vai um pouco além ao falar de Luiz Vilela. Segundo ele, a década de 60 se notabilizou mesmo como a década do conto, pois os principais lançamentos literários ocorreram por conta da chamada "narrativa curta". Ele destaca a presença maciça dos autores mineiros nos concursos literários do Paraná — nos quais Luiz Vilela também foi premiado. Dizia-se com preconceito ou orgulho que "todo o contista é mineiro". Tanto que Hohlfeldt chegou a pensar em vincular o fenômeno ao desenvolvimento socioeconômico do estado de Minas Gerais, mas não desenvolveu a tese.

Tal "desenvolvimentismo", segundo o crítico, sugere uma transição entre uma sociedade rural e uma "sociedade pré-burguesa, eminentemente urbana"<sup>27</sup>. Luiz Vilela retrata essa transição de lugares, e na construção desse entrelugar, vai além da representação de um mundo estratificado pelo embate social. Claro, ele trata do homem em sua relação com a pobreza, com a miséria, contudo, não exclui os aspectos de ordem moral do homem em sua relação com o outro. Pode-se dizer que Vilela configura em seus contos a

---

<sup>25</sup>BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2004.

<sup>26</sup>Hohlfeldt, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988

<sup>27</sup>Idem, p. 9-10.

marginalização social, econômica e psicológica que gerações inteiras de brasileiros sofrem por conta do desenraizamento promovido pelo êxodo rural.

O conto "Meu amigo"<sup>28</sup> dá uma amostra de como é essa sensação de estar num lugar ao qual não se pertence. Um garoto do interior é o narrador-personagem, que para estudar, tem que morar sozinho na capital. Solitário, não consegue travar amizade com as pessoas que o cercam, pois se sente distanciado delas pelos costumes que trouxe da fazenda. Sente saudades de casa e dos parentes. Seu consolo é ler na biblioteca pública, próxima da pensão onde está alojado. Lá, ele conhece um rapaz, o bibliotecário que o auxilia com os livros. Esse rapaz também é do interior e sofre, como ele, o mal da solidão na cidade grande. Esse rapaz narra a ele que tivera, na fazenda, uma criação de pombos. Uns trinta, todos brancos, e ele ficava extasiado vendo-os em revoada. E é essa cena que diz rememorar quando fecha os olhos, ali na biblioteca.

O garoto quer saber o que houve com esses pombos: "Eu os matei", responde e silencia. Diante da insistência, o bibliotecário diz que isso aconteceu quando ele era rapazinho e que só contou a ele porque o fizera lembrar dos pombos, afinal "Você é como eu era na sua idade." (TV, p. 108) Isso faz com que ele sinta amizade pelo rapaz. Afinal, eram "iguais" e estavam "juntos na ilha." (IT, p. 110) Reconhece-o como seu amigo, "seu único amigo". Mais tarde, ao descobrir que o rapaz é gay, o garoto se afasta dele. Convém notar que a sexualidade do bibliotecário, descoberta no interior, só tem vazão na cidade grande, ambiente heterogêneo por natureza. No interior, a sexualidade segue padrões moralmente mais limitados e delimitados.

Contudo, por algum tempo houve entre os dois uma certa comunhão, por conta da origem similar de ambos. Talvez o rapaz tenha usado isso para se aproximar do garoto, o que não vem ao caso. O que nos interessa é a perspectiva do garoto. Ele está se sentindo sozinho por conta do tipo de ambiente: acostumado no interior, sente-se à margem, mesmo rodeado de pessoas na cidade grande. A morte aparece no conto como metáfora: a morte dos pombos brancos é a perda da inocência diante da descoberta da

---

<sup>28</sup>VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. Belo Horizonte: edição do autor, 1967.

sexualidade. Dois anos mais tarde os dois se encontram num bar. O rapaz saíra da biblioteca e está voltando, finalmente, para sua terra.

Nos contos de Luiz Vilela há uma repetição bastante acentuada de certos espaços em que seus personagens estão: hotéis, rodoviárias, apartamentos, lugares públicos e, sobretudo, bares — inclusive, sua segunda coletânea de contos intitula-se *No bar*<sup>29</sup>, na obra de Vilela, é o espaço que propicia aos personagens algum descanso na rotina massacrante do ambiente da cidade grande.

Seja através da conversa com o amigo, seja por meio da bebida. Como no conto "Fazendo a barba"<sup>30</sup>, em que o barbeiro convida o seu ajudante adolescente a entrar no bar, para tomar uma "pinguinha", a fim de retemperar o ânimo do rapaz diante do espetáculo da morte. O bar também permite um trânsito constante de pessoas, que na conversa, mesmo com um estranho, estimula a catarse do sujeito saudoso de sua terra natal.

Como vemos no conto "Não quero nem mais saber"<sup>31</sup>, o espaço de origem se conserva na lembrança. O narrador-personagem está num bar ouvindo a prosa de um dos garçons. Esse garçom saiu do interior da Bahia para trabalhar em São Paulo: e está reclamando dos percalços da cidade grande. Diz que não vê a hora de voltar para sua terra. E quando o narrador lhe faz votos de que volte mesmo, ele retruca que só não voltará se "morrer" antes. O principal motivo, segundo ele, é que a cidade grande o está envelhecendo precocemente, e não lhe dá nenhuma satisfação. As frutas não têm gosto, não tem ar puro, as pessoas são mal-educadas, agitadas, e por isso ele vive doente etc. Podemos concluir, através das falas do garçom, que a vida no interior prolongaria sua juventude, sua vida, distanciando-o, desta forma, da morte; enquanto que ficar na metrópole encurtaria sua vida; portanto, aproximando-o da morte. E isto se evidencia numa das falas finais, quando ele usa o verbo "morrer" para indicar o único empecilho que o impediria de voltar à terra natal.

Contudo, esse espaço geográfico redentor da vida existe e persiste, muitas vezes, apenas na lembrança, como vemos em outro conto, "O fim de

---

<sup>29</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

<sup>30</sup>VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

<sup>31</sup>Idem.

tudo"<sup>32</sup>. Nele, um homem voltou ao rio da infância e está tentando pescar, inutilmente. Lembra de quando pescava ali com os amigos: havia uma mata fechada com variada fauna, uma praia com areia branquinha, e muitos, muitos peixes. Hoje, nem o barulho do rio ele ouve, encoberto pelo ronco de uma fábrica que se instalou próxima dali. Na margem do rio, numa areia rala e suja, há cacos de vidro, tocos de cigarros, papel, latas, camisinhas. Conclui, revoltado, que o rio virou somente um "condutor de detritos" (FT, p. 285). Pescara somente um mísero lambari até o momento, quando chega e puxa prosa com ele um velho, morador das proximidades. É este velho que conta a ele que o rio começou a mudar, após a instalação da fábrica: "quando eles começaram a funcionar a gente via muito peixe morto na margem do rio; (...) os peixes morriam envenenados. (...) agora a gente não vê mais." (FT, p. 287-288). Não vê mais porque não tem mais peixe, ele retruca ao velho.

Desistindo da pescaria, devolve o lambari ao rio dizendo para ele ir para bem longe dali, para "onde ainda não chegou a loucura do homem." (FT, p.289). Despede-se do velho e vai embora. Ele aprendeu que recuperar seu ambiente da infância só é possível através da memória. Para este homem, ir ao rio significa reencontrar sua juventude. Contudo, pela maneira como encontra o rio e o seu entorno, suas lembranças só terão lugar mesmo na sua cabeça. O ambiente do seu passado, que lhe propiciou tanta alegria, hoje está morto, não existe mais. É o "fim de tudo", quando até as lembranças do homem começam a morrer. A fábrica sintetiza a interferência do progresso urbano no mundo agrário. Diante de tal progresso, a natureza do interior sucumbe.

Assim, com todas as variantes internas e externas da narrativa, a ficção de Luiz Vilela vai se construindo, mostrando, através da reiteração dos temas, dos espaços, e da condição das personagens, um ritmo bastante específico que permite uma rápida identificação do autor com sua terra. Biograficamente isto também é verdade: Luiz Vilela há muitos anos reside — após ter viajado pelo mundo — na mesma cidade do interior de Minas, onde nasceu.

Assim, Luiz Vilela delimita um mesmo painel social em diferentes contos, o qual, como bem definiu Antonio Hohlfeldt, retrata "as classes mantidas à força na subalternidade da estrutura social"<sup>33</sup>. Desse modo, ainda no dizer de

---

<sup>32</sup>Idem *ibidem*.

<sup>33</sup>HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Merc. Aberto, 1988. p. 185.

Hohlfeldt, sua ficção torna-se matéria-prima para a reflexão sociológica. Soma-se a isso a impressão de que as histórias "estão acontecendo", conforme apontou Hélio Pólvora, quando do lançamento do livro *Tarde da noite*: "Não vale apenas o testemunho do escritor"<sup>34</sup>. Contudo, salientamos que essa reflexão é inexistente no plano da criação literária. O autor Luiz Vilela apenas delimita o painel social: a atitude reflexiva fica a cargo nosso, leitores. No dizer de Carlos Emílio Correia Lima, "Como por encanto (...) ficamos tão próximos dos personagens, que falamos de suas angústias, nos identificamos com eles".<sup>35</sup>

### 1.3. RECEPÇÃO CRÍTICA

Embora farta, a crítica sobre a obra de Luiz Vilela se resume a comentários e resenhas de jornais ou revistas, em sua maioria, o que contribuiu para não haver um aprofundamento das características apontadas como peculiares do escritor. Somente a partir de 2000 é que vamos encontrar trabalhos acadêmicos de maior fôlego sobre a obra de Luiz Vilela. A seguir, apresentamos uma síntese dessas críticas quando da publicação dos livros de contos; e, na sequência, sínteses dos trabalhos acadêmicos.

#### 1.3.1. Jornais e revistas: crítica ligeira

##### *\*Tremor de terra*

Luiz Vilela estreou na literatura no dia 20 de abril de 1967, quando às próprias expensas publicou seu primeiro volume de contos: *Tremor de terra*. Este livro deu a ele o Prêmio Nacional de Ficção. A crítica do Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais<sup>36</sup> destaca no livro a análise que o escritor faz do homem "com um amor profundo e rude, num estilo refreado, sem exclamações, pleno de silêncios"(Penido), da sua capacidade em "transportar à

<sup>34</sup>PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 60.

<sup>35</sup>In: *Revista Projeção*. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007. p. 20.

<sup>36</sup>*Jornal Minas Gerais*. Suplemento Literário "Luiz Vilela lança livro e ganha prêmio em Brasília". Belo Horizonte: 13/05/1967. Constam os comentários de José Márcio Penido, Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo, Márcio Sampaio, Laís Corrêa de Araújo e Humberto Werneck.

literatura os fatos corriqueiros" (Henry), da "linguagem rigorosa" em um "clima de terrível tensão" de personagens que transitam entre a solidão e o desejo (Sampaio), ou, ainda, na síntese de Werneck: "Luiz Vilela, maduro e sensível, analisa o homem em profundidade, denunciando-lhe, através da palavra magicamente direta, a tremenda solidão e a procura (do homem) de comunicar-se."<sup>37</sup>

Ainda em 1967 surgem mais quatro artigos sobre o livro. Um de José Edson Gomes, no "Suplemento do Livro" no Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro; outro de Maria Lúcia Tôrres Lepecki, no "Suplemento Literário" d'O Estado de São Paulo; mais um, de Rodrigues Marques, no "Suplemento do Livro" do Jornal do Brasil; e o quarto, de Laís Corrêa Araújo, no "Suplemento Literário" do Jornal Minas Gerais. Enquanto Gomes ressalta o "grande domínio formal"<sup>38</sup>, Lepecki afirma que "todos os contos de Tremor de terra glosam o tema da comunicação"<sup>39</sup>. Marques destaca o conto "Velório" como antológico, no qual "o grotesco é explorado febrilmente, misturado a um humorismo trágico"<sup>40</sup>. Já Laís Araújo analisa os contos sob uma visada formal, cotejando com o conteúdo. Elogia a intuição do contista relacionada às relações humanas expostas nos textos, apresentadas "numa organização estética", de "diálogo seco", sem "convencionalismos novelescos" onde a ironia e o sarcasmo do narrador constroem "uma estória a partir de cenas do cotidiano". Destaca como temas relevantes as "vinculações conjugais" frente ao cotidiano, e "a religiosidade ostentosa e opaca em que sua profunda verdade de alienação e hipocrisia social" é desnudada pelo contista. Já sobre as formas de diálogo que nesse livro são apresentadas, Laís assim resume: "linguagem dialogada, social", na qual dois ou mais personagens conversam entre si; e "linguagem dialogada, autônoma"<sup>41</sup>, aquela que é feita em forma de discurso por um personagem apenas, porque não deixa de ser uma forma de expressão do diálogo.

A seguir, no Correio da Manhã de 31 de março de 1968, sai artigo de Darcy Damasceno, no qual ele atesta que Luiz Vilela "é já (...) escritor

<sup>37</sup> Idem, p. 7.

<sup>38</sup> **Jornal do Brasil**. Suplemento do Livro "A ficção renovada". Rio de Janeiro: 1967.

<sup>39</sup> **Jornal O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário "Prêmio Nacional de Ficção". São Paulo: 1967.

<sup>40</sup> **Jornal do Brasil**. Suplemento do Livro "Palavras sob medida". Rio de Janeiro: 1967.

<sup>41</sup> **Jornal Minas Gerais**. Suplemento Literário "De novo o Tremor de terra". Belo Horizonte: 1967.

completo, com a marca vivencial, o poder de comunicação e o domínio instrumental que se lhe poderiam exigir". Continua mais adiante, dizendo que seus "flagrantes da vida cotidiana" estão pejados pelos dramas da hipocrisia religiosa, da rotina doméstica, do enfado conjugal, da pungência da solidão, da indiferença entre as pessoas, que constroem seus contos com "lastro de humanidade e incontida comoção". Também vê no escritor um amor pelos seus personagens, "malgrado a sátira". O conto "O buraco" é citado por Damasceno como "uma pequena obra-prima", no qual aponta o simbolismo próximo de Kafka, mas sem cair na paráfrase, o que, segundo Damasceno, mostra "sua autêntica vocação de escritor"<sup>42</sup>.

Também em 1968, no "Caderno de sábado", do Correio do Povo de Porto Alegre, do dia 06 de julho, o resenhista Carlos Jorge Appel sublinha a unicidade entre os contos do livro *Tremor de terra*. Segundo ele, há

uma constante básica, pois todas as histórias recebem um sopro de insatisfação, desde a linguagem descongestionada de costureiras bugigangas literárias, até às tomadas de cenas de uma realidade que, para ser vivida, deve ser enfrentada com um olhar novo, desabusado, cheio de imaginação e confiança no seudestino.<sup>43</sup>

Em artigos publicados no "Suplemento Literário" do jornal Minas Gerais, nos dias 29 de junho e 06 de julho de 1968, José Renato Pimentel analisa o artesanato constante do diálogo usado por Luiz Vilela em seus contos. Ressalta o domínio que o escritor tem da técnica e aponta para a predominância nos textos do tema "incomunicabilidade", dizendo que "este é o esteio de sua construção literária", que se firma como um "testemunho"<sup>44</sup> da época histórica que o autor vivencia.

Em análise do conto "Confissão", Maria Luiza Ramos também destaca o diálogo como a marca registrada do autor:

Da primeira à última palavra, o discurso direto empresta à narrativa caráter dramático que elimina a pessoa do autor e, de certa forma, a própria narrativa — se considerada do ponto de vista tradicional, em que alguém tem algo a comunicar a um auditório".<sup>45</sup>

Ela também chega à conclusão de que o silêncio nas entrelinhas do texto é "elemento significativo de fundamental importância", concluindo que há uma crise de comunicação entre os seres humanos, do diálogo entre o padre e

<sup>42</sup> **Jornal Correio da Manhã**. S/1: 31/03/1968.

<sup>43</sup> **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre: 06/07/1968.

<sup>44</sup> **Jornal Minas Gerais**. Suplemento Literário. Belo Horizonte: 29/06 e 06/07/1968

<sup>45</sup> RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. Rio de Janeiro-São Paulo: Forense, 1969.



o fiel que há "um desencontro de sentimentos e interesses, o absurdo, afinal". E isto acontece porque o autor se "fundamenta no drama existencial", transcrito na linguagem coloquial do dia-a-dia do homem em sua luta para viver.

*\*No bar*

Neste livro há a presença marcante do tema da infância. Só que o que nos chama a atenção nisso, é que a infância aí retratada "não é o tempo cor-de-rosa", como observado por Edgard Pereira Reis, no "Suplemento Literário" do Minas Gerais, datado de 6 de dezembro de 1969. Segundo ele, a infância se apresenta como um tempo de medo, de descobertas, de frustrações e maldade. O conto "Meus oito anos", diferentemente do que sugere o título — uma evocação à "aurora da minha vida" de Casimiro de Abreu —, mostra a descoberta da morte, pelo menino. Ainda segundo Reis, o autor utiliza o pretérito imperfeito para presentificar o passado através da memória. Não é a voz do menino. É a voz do adulto olhando sua infância, e resgatando-a através das lembranças que marcaram sua vida. Por isso, o autor segue o "ritmo interno da narrativa", fazendo escolhas sintáticas que propiciam "dinamicidade maior ao fato, maior veracidade e colorido"<sup>46</sup>, como é o caso da ausência de pontuação, aliada a um vocabulário simples, fundindo o diálogo direto com o discurso indireto.

Em recorte de jornal sem identificação bibliográfica, o professor Lauro Junkes, da Universidade Federal de Santa Catarina, comenta *No bar*, destacando que em muitos contos "a proximidade entre o autor real, o autor textual, o narrador e o personagem deve ser bastante estreita", sugerindo que Luiz Vilela tenha usado substrato de sua própria infância para escrever seus textos. Junkes também destaca que "Vilela renova-se constantemente", pois "inovações e variações técnicas marcam todas as narrativas"<sup>47</sup>.

*\*Tarde da noite*

---

<sup>46</sup> **Jornal Minas Gerais**. Suplemento Literário. Belo Horizonte: 06/12/1969

<sup>47</sup> Presumivelmente de 1968.

Ainda com ecos da gaveta, surge em 1970 o terceiro volume de contos de Luiz Vilela: *Tarde da noite*. E a crítica logo se manifesta a respeito. "Ler Vilela? Indispensável"<sup>48</sup> eis o título de artigo publicado em O Estado de São Paulo, de 25 de janeiro de 1971, assinado por Léo Gilson Ribeiro, que coloca Luiz Vilela no *hall* dos maiores contistas brasileiros, ombreando com Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Léo, assim como outros resenhistas que escreveram sobre o livro, na época, sintetizam, como características do escritor, o uso do diálogo como técnica, calcado no coloquial, conferindo absoluta verossimilhança com a fala dos seres reais, nos quais se inspira para criar seus personagens.

Sobre Luiz Vilela, também se pronunciam Antonio Candido no Jornal da Tarde, registrado por Duílio Gomes no Jornal Minas Gerais, "é bom a gente descobrir um talento como esse de Luiz Vilela. A sua força está no diálogo e, também, na absoluta pureza de sua linguagem"; e também Wilson Martins, n'O Estado de São Paulo, "um dos grandes contistas brasileiros de todos os tempos"; e, Hélio Pólvora, no Jornal do Brasil, "seus contos são exemplos do grande conto brasileiro e universal"<sup>49</sup>.

#### \*O fim de tudo

Publicado em 1973, o livro *O fim de tudo* é a quarta coletânea do escritor. No estudo "O conto brasileiro: a crítica e o sonho", publicado na Revista Ibero-Americana Pragensia, de 1975, Pavla Lidmilová conclui:

Da variedade de experimentos estatísticos, o autor soube, com tempo e muita disciplina, escolher o melhor e o mais característico de seu modo de expressão: o seu estilo evoluiu até a maior sobriedade; ficou a vivacidade da linguagem coloquial, do português do Brasil de hoje, tanto no vocabulário, como na morfologia e sintaxe, valorizou-se o diálogo espontâneo e preciso. Tematicamente, Luiz Vilela permaneceu fiel ao ambiente do pequeno e médio burguês, abrangendo a problemática das relações entre as pessoas, das relações entre as pessoas e o meio, e das pessoas e o trabalho, numa ampla visão, desde o mundo das crianças até à As impressões, sentimentos, vivências, histórias, flagrantes e confrontações continuam no realismo crítico dos primeiros contos, tendentes à desilusão<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> O Estado de São Paulo. "Ler Vilela? Indispensável." São Paulo: 25/01/1971.

<sup>49</sup> Jornal Minas Gerais. Suplemento Literário. Belo Horizonte: 21/10/ 1972.

<sup>50</sup> LIDMILOVÁ, Pavla. *O conto brasileiro: a crítica e o sonho*. Revista Ibero-Americana Pragensia, 1975.

Ela encerra dizendo que já são mais de cem contos, até o momento, aos trinta anos, e Luiz Vilela definitivamente já inscreveu seu nome na história da literatura brasileira, destacando-se como voz inconfundível entre seus pares.

*\*Lindas pernas*

1979 é o ano de lançamento de *Lindas pernas*. Quinto livro de contos. Mais uma vez, a recepção crítica destaca o diálogo como ponto forte da ficção de Luiz Vilela. Ubiratan Machado identifica nos contos a oralidade dos personagens, os mais diversos, consubstanciada em literatura. Segundo Machado, o escritor faz com que cada um deles – fazendeiro, jogador de futebol ou adolescente – se expresse exatamente dentro das características que constituem sua essência. Ainda segundo Machado, Vilela "supera o perigo de cair no maneirismo, no mimetismo de si mesmo", aprimorando sua técnica da arte de contar, depurando a linguagem e aguçando "a sua intuição pra as grandes mazelas e as pequenas grandezas humanas, escondidas sob a indiferença da realidade de cada dia". E finaliza, concluindo que o escritor chegou "àquele ponto em que o artista, testemunha do seu tempo, retrata também, de forma exemplar, o homem eterno, igual em todas as latitudes e épocas"<sup>51</sup>.

*\*A cabeça*

Este livro, o último livro de contos, surge vinte e três anos depois de *Lindas pernas*, em 2002. Esse espaço de tempo considerável leva a indagações sobre o porquê de o autor ficar tanto tempo sem publicar, e também a questionar se houve mudanças entre os livros anteriores e este, atual. Na orelha do livro, Augusto Massi, da USP, comenta que "*A cabeça* reconduz Vilela à cena literária contemporânea", enfatizando que "este novo livro (...) é uma mescla de cristalização e risco". Destaca ainda a "prosa límpida e direta", a "dicção inconfundível", o "domínio notável da técnica do diálogo" e o "silêncio"<sup>52</sup> como recurso estratégico usado nos textos. Por aí, vemos que as

<sup>51</sup>Recorte de jornal sem referência bibliográfica.

<sup>52</sup>MASSI, Augusto. In: VILELA, Luiz. **A cabeça**. São Paulo: Cosac & Naib', 2002.

características decantadas anteriormente continuam neste novo livro, mostrando que o tempo não trouxe modificações radicais no estilo de Luiz Vilela.

Miguel Sanches Neto também enfatiza a "literatura dialogada" de Luiz Vilela, "cabendo ao narrador um papel mínimo, pois ele promove o contato direto entre personagens e leitor". Para ele, todos os contos de *A cabeça* "guardam em comum a ausência de um discurso explicativo", pois Vilela "pensa o texto não como resumo de uma história interpretada pelo narrador, mas como um momento epifânico de atrito", e momentos como esse sempre "podem descambar tanto para o humor quanto para a ironia ou para a angústia"<sup>53</sup>, angústia esta que está relacionada à morte, ao fim da existência, pensamos.

Estabelecendo uma ponte entre o primeiro livro e este, temos a afirmação de João Paulo, que assim se pronuncia:

Em primeiro lugar, pelo fato de, desde os primeiros livros, se encontrar um escritor maduro, dono de seus instrumentos expressivos e de uma visão de mundo cética. E, ainda, pela maneira como, tanto no conto, como na novela e romance, se percebe o equilíbrio entre um momento de concisão extrema - poética - e uma ampliação do diálogo — de qualidade demiúrgica. Por isso, os contos de *A cabeça* impressionam tanto, eles levam características ao extremo, à busca da perfeição na escolha das palavras, no ritmo criado pelos climas, na forma de deixar entrever um olhar sobre o sentido do mundo<sup>54</sup>.

Francisco de Moraes Mendes comenta que "Vilela está de volta, com a mesma fluência e limpidez que caracterizam seus escritos"<sup>55</sup>. O diálogo também, mais uma vez, é citado com destaque por Carlos Graeb, na Revista *Veja*<sup>56</sup>. Sérgio Rodrigues enfatiza neste livro a passagem do humor leve para "um humor negro de gelar a espinha"<sup>57</sup>

### 1.3.2. Abordagens de maior fôlego

<sup>53</sup> **Jornal Gazeta do Povo**. Caderno G. "Literatura dialogada". Curitiba: s/d, 2002.

<sup>54</sup> **Jornal Estado de Minas**. Cultura. "Rigor e obstinação". Belo Horizonte: 02/07/2002.

<sup>55</sup> **Jornal O Tempo**. Caderno Magazine. "Armadilhas sofisticadas com altíssima Belo Horizonte: 03/07/2002.

<sup>56</sup> **Revista Veja**. 24/07/2002. p. 112-113.

<sup>57</sup> **Jornal do Brasil**. "O mestre da província". Rio de Janeiro: s/d/2002.

*O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*<sup>58</sup>, foi publicado em 2000. Esse livro — originalmente dissertação de mestrado — analisa um possível diálogo na obra de Vilela, abrangendo os livros desde *Tremor de terra* até *Graça*, publicado em 1989. Nesse estudo, através da intertextualidade restrita, a autora, professora Wania de Sousa Majadas chama a atenção para o "diálogo constante entre os textos, uma repetição interna" que faz Vilela retomar temas, espaços e até personagens, "numa pluralização de sentido", transformando a página escrita em um "ponto de intersecção de extratos provindos de múltiplos horizontes, registrados em todas as outras páginas do universo da obra já escrita"<sup>59</sup>. Com isto, ela pretendeu estabelecer um conjunto de técnicas e temáticas que perpassaram por todos os livros anteriores e aglutinaram-se no romance *Graça*.

A partir daí, ela destaca quatro aspectos da narrativa de Vilela, a saber: o uso constante do diálogo; a atração pelos acontecidos da infância; a impossibilidade do amor; e o apelo produzido pelas injustiças humanas. Segundo Fábio Lucas, no prefácio desse livro, "daí advém a 'compaixão' que Wania Majadas localiza nas falas dos narradores, em seu choque com as situações enfrentadas"<sup>60</sup>.

Para o crítico, Majadas procura nos conceitos, nos motivos livres e nas ramificações narrativas, as manifestações estéticas dos narradores, "a fim de alcançar o substrato do autor sobre a arte da ficção."<sup>61</sup> E um dos achados da autora é a "camada lírica"<sup>62</sup> que envolve o discurso narrativo do escritor Vilela. Por isso, o título *Diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. O diálogo se refere à intertextualidade, e não à técnica do diálogo entre os personagens; e a compaixão ultrapassa o sentimento do senso-comum sentimental ou social, atingindo um patamar ontológico.

---

<sup>58</sup> Dissertação de mestrado, defendido em 1992 na Universidade Federal de Goiás e, posteriormente, revisto e reformulado, transformado no livro *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*.

<sup>59</sup> MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

<sup>60</sup> LUCAS, Fábio. *Perspectivas ensaísticas de Wania Majadas*. In: MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000. Prefácio.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem ibidem.

Já essa dimensão ontológica é tratada na monografia *O conto de Luiz Vilela sob uma perspectiva filosófica*<sup>63</sup>, no ano de 2001. Nesse trabalho há uma aproximação entre filosofia e literatura, buscando no conto de Vilela a densidade do questionamento filosófico, obtida através dos recursos da ficção. Na monografia são analisados os contos "Tremor de terra"<sup>64</sup> e "Tarde da noite"<sup>65</sup>, constatando-se que os contos vilelianos permitem uma análise a partir dos elementos filosóficos que apresentam.

Em 2006, temos a tese de doutorado "FACES DO CONTO DE LUIZ VILELA"<sup>66</sup>, concluída em Araraquara-SP, na Universidade Estadual Paulista. Nela, o autor, Rauer Ribeiro Rodrigues, estabelece um conceito de literariedade a partir da fortuna crítica sobre Vilela, centralizada no discurso do narrador. Particularizando o narrador-ausente, Rauer pretende fazer emergir da ficção o autor, para isso estabelecendo uma semiose derivada das gradações discursivas entre o "riso literário" e o "riso de exclusão". A referência usada na análise semiótica é a greimasiana. Nas palavras de Rauer, "a hipótese que norteia a pesquisa é de que a fratura que presentifica o autor-explicito constrói a literariedade e o sentido ideológico da ficção de Luiz Vilela"<sup>67</sup>.

Também em 2006, temos a dissertação de mestrado de Celia Mitie Tamura, concluída na UNICAMP. Intitulada *A 'pornografia da morte' e os contos de Luiz Vilela*<sup>68</sup>, sua pesquisa traça um paralelo entre obras clássicas como *A montanha mágica*, de Thomas Mann, *A morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi, e os contos de Luiz Vilela, através dos estudos do historiador Geoffrey Gorer. Segundo esse estudioso da morte, na sociedade capitalista a morte é pornográfica, pois é tratada como algo feio, indecente, obsceno, e por isso deve ser ocultada. Tamura diz que a literatura tem como função ensinar aos homens aquilo que nenhuma ciência é capaz: refletir sobre sua essência humana.

---

<sup>63</sup> FERREIRA, Elíoenai Padilha. **O conto em Luiz Vilela sob uma perspectiva filosófica**. Ponta Grossa: monografia do curso Especialização em Literatura Brasileira, UEPG, 2001.

<sup>64</sup> VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. Belo Horizonte: edição do autor, 1967.

<sup>65</sup> \_\_\_\_\_. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

<sup>66</sup> RAUER (Ribeiro Rodrigues). **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara: Tese (Doutorado, Estudos Literários) UNESP, 2006.

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> TAMURA, Celia Mitie. **A pornografia da morte e os contos de Luiz Vilela**. Campinas: (Dissertação de Mestrado) UNICAMP, 2006.

Ela conclui seu estudo, dizendo que Luiz Vilela transpõe para sua ficção os recursos formais de escritores norte-americanos como Ernest Hemingway e Mark Twain, embora os temas sejam brasileiros, pois retratam o Brasil pós-1964, nos quais a sociedade brasileira está refletida como num espelho.

#### 1.4. UM TEMA CENTRAL: A MORTE

Através da leitura de todos os contos que, de uma maneira ou de outra, referenciam, ou apenas tangenciam o tema desta pesquisa, analisamos cada uma das mortes neles retratadas, mesmo que somente sugeridas, no intuito de construir um painel geral desse drama existencial enfrentado pelos personagens na obra do autor, estabelecendo um percurso unificador entre os contos, independentemente de sua ordenação cronológica.

As personagens dos contos de Luiz Vilela se revelam pelo que falam e também, muito mais, pelo que não falam, no dizer do crítico Fábio Lucas. E muito do que calam, calam para que o leitor reflita. O conflito nos contos que comentamos nesta pesquisa, bem como em todos os textos de Luiz Vilela, está no interior das personagens, por sua inadaptação ao meio (físico, social), ou por inadaptação à própria vida, pela angústia existencial do seu tempo.

O ato de falar, mesmo que para si próprio, gera uma tomada de consciência; e essa tomada de consciência também acontece com o leitor, através do ato da leitura. Assim, a constante da morte retratada nos contos, arraigada até mesmo no discurso — ainda que inconsciente —, mostra o quanto ela determina os destinos do homem contemporâneo.

## 2. MORTE: DESCOBRIMENTOS E INCERTEZAS

### 2.1. OBSERVAÇÕES EMPÍRICAS

A primeira constatação que podemos fazer quando pensamos sobre a morte é a de que jamais compartilharemos essa experiência com alguém, ou jamais alguém a compartilhará conosco, o que faz com que a morte acabe sendo, em última instância, um fenômeno individual. Contudo, as imagens que temos da morte acabam sendo sempre uma construção pessoal das suposições coletivas: ou seja, conhecemos a morte do outro e as implicações que ela nos traz. E é nesta dimensão coletiva que ela nos interessa neste trabalho. Afinal, a representação da morte do indivíduo acaba sendo sempre aquela que ele obtém a partir da sua vivência em sociedade.

É a partir do desaparecimento de seus semelhantes que o homem começa a formular seus conceitos sobre a morte. É o homem social que constrói cemitérios, jazigos, rituais e explicações metafísicas para a morte. Sua única certeza é a desagregação física, porque até o desaparecimento da consciência fica condicionado ao plano individual. Não sabemos o que acontece à consciência no ato de morrer, podemos apenas estabelecer suposições. É o que fazem as diferentes culturas religiosas, filosóficas etc.

Outra constatação empírica que podemos fazer é a de que existimos. Nós nos sentimos existindo ao pensar, falar, comer, amar, caminhar, conversar. Sentimo-nos existindo, inclusive, através, e sobretudo, das nossas relações com o outro. Vivendo em sociedade eu não existo só para mim, eu existo para o outro. E nesta relação de alteridade é que construímos nossa visão sobre a morte. Nossa consciência jamais conhecerá sua própria morte, conhecerá apenas a morte do outro, e é com base nisso que ela formulará sua própria concepção do ato de morrer.

A segunda constatação que fazemos, deste modo, é a de que a morte destrói o mundo individual da pessoa. Com a degradação do corpo, cessam os hábitos que mantinham vivo o indivíduo, fazendo com que sua consciência não mais se manifeste em seu contexto social. Consciência precisamente formada nesse contexto social. Portanto, a morte enquanto fenômeno só pode ser apreendida enquanto experiência pessoal, intransferível e incomunicável, mas



a ideação do processo de morrer que acompanha o indivíduo durante toda sua vida é coletiva, é social, pois advém do seu contanto com o outro dentro da sociedade à qual pertence,

Desta forma, nosso pensamento se coaduna com o do sociólogo Jean Ziegler, quando diz que "A morte lança a sua sombra sobre todos e cada um. Parcela alguma da paisagem social lhe escapa. Nenhum projeto sem ela se realiza."<sup>69</sup> Com isto, concluímos que a consciência de sua própria morte é construída no homem a partir do seu meio coletivo, e todo conhecimento que ele tem dela se resume a suposições dessa mesma coletividade.

Portanto, quanto mais fragmentada e multifacetada for a sociedade, mais "maneiras" de morrer o indivíduo conhecerá. E a angústia diante da morte se estabelece a partir do momento em que o homem fica em dúvida entre qual dessas maneiras de encará-la é a mais correta. É em nosso convívio social que nossa identidade se estabelece, e a maneira de encarar a morte, uma das marcas indiscutíveis dessa identidade, se atualiza conforme nossa consciência vai sendo formada.

## 2.2. VISÃO HISTÓRICA

Historicamente, os primeiros indícios da tomada de consciência do homem de sua própria morte foram identificados na era paleolítica, com o surgimento do *homo sapiens*. Datam dessa época as primeiras sepulturas que mostram na postura do morto uma espera por uma "segunda vida". E desde então, o homem vem concebendo ideias, formulando conceitos e criando suposições a respeito de sua morte futura, e também a sentindo antecipadamente no falecimento de seus entes próximos.

Em cada época, cada lugar, o homem teve atitudes diante da morte que se refletiram no seu modo de encarar o mundo. Tanto que atualmente os historiadores — particularmente os franceses — buscam pistas sobre os modos de morrer de seus antepassados. As atitudes do homem diante da morte, sobretudo as atitudes coletivas, têm sido objeto de estudo das ciências humanas. Sociólogos, psicólogos e antropólogos convergem seus esforços no

---

<sup>69</sup> ZIEGLER, Jean. A máscara da morte. In: **Os vivos e a morte**. Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

sentido de estabelecer uma história da morte. Maria Luiza Marcílio, professora de História da USP, diz que:

A "História é filha do seu tempo"; se a "morte" entrou em seu campo de observação e reflexão, isto não é gratuito. Se a História hoje está redescobrimdo o tema da morte é, seguramente, porque um novo comportamento e mudanças se esboçam, nas sensibilidades coletivas das sociedades industriais ou pós-industriais, dos países do Ocidente.

<sup>70</sup>

Um desses historiadores pioneiros, e que norteiam este nosso trabalho, é Philippe Ariès<sup>71</sup>. A leitura da obra de Ariès nos permite ter contato com uma produção historiográfica sobre a morte exaustivamente embasada em documentos produzidos pelo homem. Ele fazia parte do movimento da História Nova, consolidado na década de 60, que foi um período de revolução no modo de lidar com os acontecimentos históricos, devido ao fato de propor novos objetos, novos métodos e novas linguagens na escrita da História.

Essa modalidade de registro da História se compôs essencialmente pelo trabalho de franceses. Seus princípios estão enraizados no trabalho de estudiosos como Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel, responsáveis pela desconstrução da história positivista no século XIX. Entre as inovações desse movimento, está a abertura para o estudo do cotidiano dos "homens comuns" e de estudo de temas até então relegados aos estudos antropológicos, como alimentação, o corpo, o mito, a morte etc. A partir disso, a História ganha obras que trabalham com uma multiplicidade de documentos (fotos, obras de arte, diários, músicas etc.) e usam a linguagem narrativa. Isso facilita ao homem a compreensão de si mesmo através do resgate explicativo de elementos que estão já calcificados na sua cultura.

No caso da historiografia da morte, Ariès se vale de documentos como atestados de óbito, entre outros, e, principalmente, dos testamentos, que são excelentes registros dos discursos sobre a morte nas diferentes épocas.

Aproximadamente no final da década de 60, a História Nova ganha uma pluralidade de tendências, entre as quais está aquela que se denomina "história das mentalidades", voltada para as sensibilidades e para elucidar diferentes visões de mundo e conceituações presentes em diferentes períodos

<sup>70</sup> MARCÍLIO, Maria Luiza. **A morte de nossos ancestrais**. In: MARTINS, José de Souza. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983.

<sup>71</sup> ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte vol. I**. Portugal: Publicações Europa-América, 1977  
\_\_\_\_\_. **O homem diante da morte vol II**. Rio de Janeiro: Francisco Alve3s, 1990.

históricos. A obra de Philippe Ariès é construída a partir dessa tendência. Ele mesmo aponta alguns dos princípios que norteiam sua interpretação desse novo modo de se ver a História:

A história das mentalidades é sempre, quer o admita ou não, uma história comparativa e regressiva. Partimos necessariamente do que sabemos sobre o comportamento do homem de hoje, como de um modelo ao qual comparamos os dados do passado — com a condição de, a seguir, considerar o modelo novo, construído com o auxílio de dados do passado como uma segunda origem, e descer novamente até o presente, modificando a imagem ingênua que tínhamos no início.<sup>72</sup>

De certa forma, é o que procuraremos fazer no capítulo seguinte: analisar o homem do nosso tempo em sua manifestação através da arte da palavra, a literatura, na obra de um homem do nosso tempo, Luiz Vilela. Para isso, buscamos nos referenciais históricos as raízes dos personagens de ficção criados pelo autor.

É Philippe Ariès que chega à conclusão de que a morte é, hoje, o maior tabu da sociedade moderna. Por isso ele se preocupa em analisar a morte na história como um fenômeno social. As atitudes diante da morte são vistas por ele sob um conjunto, desde a Idade Média até as sociedades ocidentais de nossos dias. Ariès divide em quatro etapas de longa duração a evolução do sentido coletivo da morte.

- Primeira Idade Média: é a fase da "morte aceita". Nela os mortos são enterrados de forma simples, sem nenhuma identificação, ao lado das igrejas em valas comunitárias. Isto mostra que não há preocupação com o destino dos corpos. Há uma espécie de socialização do homem com e na morte. O Teocentrismo domina absoluto a mentalidade do homem medieval;

- Século XII: as mudanças na Europa medieval vão alterando a percepção que o homem tem da morte. De repente ele descobre sua própria morte, a morte do seu "eu", e passa a agir de forma mais dramática diante dela. Começam a surgir as sepulturas individuais, que procuram ser cada vez mais próximas da igreja, chegando até mesmo a ser dentro da igreja. Aqui também surgem os cemitérios com suas características que ressaltam as individualidades. Isto perdura até o século XVIII;

- Século das Luzes: é quando a morte passa a representar "ruptura". O homem começa a sentir a morte do "outro", antevendo nela a sua própria

---

<sup>72</sup>PHILIPPE, Áries. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

morte. A religião já não dá conta de toda sua ansiedade diante dela, afinal, o homem é o "centro do universo". Isto torna a morte mais dramática, e também mais exaltada. São criados rituais, cultos aos mortos. O choro é até mesmo institucionalizado, com a presença das "carpideiras" nas cerimônias fúnebres. O Humanismo dá ao homem a dimensão exata de sua morte. E todo o exagero que institucionaliza o culto à saudade com a "sepultura perpétua", com o "dia de finados", é, na verdade, uma tentativa de abafar a preocupação com seu aniquilamento, já que nem mesmo o catolicismo romântico ou o protestantismo racional dão conta de acalmá-lo diante de sua morte. Ela passa a ser a "indesejada das gentes";

- 1950: com o advento da sociedade industrial e da civilização urbana, surgem mudanças rápidas e radicais que interferem nesta relação do homem com sua morte. Por esta época, a morte é, já, além de indesejável, um fenômeno que precisa ser ocultado, para não perturbar a consciência do homem diante dela. Para tanto, surge toda uma cultura tecnicista da morte. O indivíduo já não morre mais em casa: morre no hospital. Há todo um aparato tecnológico e técnico específico para a práxis da 'tanatologia'<sup>73</sup>

A morte passa a ser vista como uma injustiça à condição humana. O homem está sozinho diante de sua própria morte. A morte torna-se um tabu, o maior dentro da sociedade moderna. Principalmente, dentro do viés capitalista que açambarca esta sociedade. Na consciência do homem moderno, a morte é sinônimo do fim. Fim total, "silêncio absoluto" (NB, p. 139).

A tomada de consciência de sua mortalidade gerou no homem um trauma que precisava e ainda hoje precisa ser resolvido. Afinal, a ansiedade, a angústia diante de sua mortalidade, acaba impedindo o homem de viver plenamente sua vida. É por isso que vemos na trajetória histórica de todas as culturas uma busca subjetiva por ritos, mitos e crenças que concedem ao homem uma espécie de imortalidade, senão do corpo físico, ao menos da consciência — que muitos chamam de "alma", "espírito", "essência" etc.

A consciência de seu aniquilamento transformou a percepção humana da vida, que era análoga à dos animais, e colaborou para a evolução do

---

<sup>73</sup> Ziegler cita a revista norte-americana Newsweek, de 29 de maio de 1972, p. 44, na qual aparece o profissional *tanatologista*, que nos hospitais, "ajudando as pessoas a morrer sem alarde". É uma nova profissão na sociedade moderna.

homem em sua relação com a natureza. Ou seja, o homem evoluiu, a certo modo, por sua recusa em aceitar a morte, a sua morte, e, se fisiologicamente isto já se mostrou impossível, mesmo com toda evolução científica e tecnológica, ele, então, busca a perenidade de sua consciência, através da arte e, mais comumente, através da religião. E esta busca se relaciona com as marcas históricas de cada época e de cada região povoada pelo homem.

Sendo assim, podemos dizer que a morte é natural ao homem, porque sua vida possui um ciclo biológico que obedece todas as leis da natureza; e também é cultural, pois obedece aos parâmetros criados pelo homem de acordo com seu meio, sofrendo influências filosóficas, ideológicas e até mesmo de classe.

#### 2.2.1. A morte na sociedade ocidental moderna

Como vimos, a morte é um acontecimento individual, mas também social; natural, mas também cultural. E é sob esse viés que pretendemos prosseguir com nossas considerações sobre ela neste trabalho, pois a realidade das pessoas representadas pela literatura é uma realidade, sobretudo, cultural, estratificada em classes sociais que primam pela condição de desigualdade e de luta pela supremacia de suas ideologias. Deste modo, a morte assume também especificidades oriundas das experiências culturais e sociais diferentes numa mesma época e mesma região. Grosso modo, por exemplo, podemos dizer que a morte de um indivíduo pobre é diferente da morte de um indivíduo rico.

É consenso na nossa sociedade contemporânea que a morte é um evento universal, que, enquanto fator biológico, atinge todos os homens, independentemente de sua realidade social, constituindo-se num fenômeno transcendental para a espécie humana, igualando todos os homens sob seu jugo. Contudo, se ficamos só neste aspecto da morte, estaremos mascarando uma realidade social bastante desfavorável à boa parte dos indivíduos, pois as condições sociais de alguns deles predeterminam não só sua vida, mas também a sua morte. Basta olhar à nossa volta: a expectativa de vida de uma criança nascida no sertão nordestino brasileiro é bastante inferior à expectativa de vida de uma criança nascida num país europeu.

A desigualdade de oportunidades de vida entre elas não é natural, é social. Desta forma, as causas que podem levá-las à morte diferem e muito entre si. Portanto, se não existe igualdade diante da vida, também não há igualdade diante da morte. Na nossa sociedade moderna ocidental, ou ocidentalizada, o que se vê é uma prática social da classe dominante que procura disfarçar as desigualdades de vida, mediante estratégias que procuram mostrar os homens, sobretudo os das classes subjugadas, como iguais diante da morte.

Encontramos respaldo para estas afirmações em Jean Ziegler, quando diz que "as imagens de morte no Ocidente são imagens de classe. (...) a classe capitalista dominante procura impor às classes que ela domina as suas próprias imagens do que é real"<sup>74</sup>. Segundo ele, essas imagens da classe dominante são usadas por ela como armas persuasivas, de influência, de convencimento, de mentira, de domínio, visando à manutenção estratégica de suas prerrogativas burguesas. Nesta mesma batida, a classe dominante procurou sempre e ainda procura eliminar as imagens que não servem para sua estratégia de dominação, e uma destas estratégias é cultural: mostrar a morte como algo universal e natural. Isto faz com que as classes dominadas deixem de experienciar sua própria forma de morrer, o que poderia levá-las a uma tomada de consciência de sua situação, e, conseqüentemente, à busca de uma revolução social.

Essas imagens criadas pela classe dominante, na verdade, não são novas, nem se atualizam conforme a época. Ao contrário, elas se solidificam com o tempo, e relações que nasceram lá na Idade Média entre servos e suseranos hoje são vistas como modelos sociais, como herança cultural, ou mais comumente como "tradição". Por tradição, entenda-se: práticas culturais tão distantes da origem, que se autonomizaram, desvinculando-se das práticas cotidianas reais e contemporâneas, de forma que se tomaram apenas representações estilizadas, cujo cunho identitário esvaziou-se, exercidas como entretenimento na maioria das vezes.

Na Idade Média, a morte representava apenas o fim de uma etapa de um destino já pré-determinado: havia a vida eterna, tão propalada pela religião

---

<sup>74</sup>ZIEGLER, Jean. A máscara da morte. In: \_\_\_\_\_. **Os vivos e a morte**. Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

cristã, e não havia outra opção. Elementos válidos para alguns eram estabelecidos como válidos para todos, igualando numa mesma visão de mundo pessoas em condições sociais opostas, com prejuízo para parte delas e lucro para outras. O senso-comum de então igualava todos os homens perante Deus. Com o Humanismo isso começou a mudar. O homem se percebe senhor do próprio destino, e sua vida será aquilo que ele fizer dela. Contudo, as práticas humanistas criaram outra forma de dominação: o homem, agora, é dono de si; e, em sua relação com o outro, há quem seja mais dotado, mais sagaz, e, portanto, irá convencê-lo a imagens que não são dele, criando uma escala de importância classista.

Dentro dessas imagens entram aquelas relacionadas à morte, com apelo flagrante pela massificação das práticas fúnebres, comandadas pela indústria funerária correspondente da sociedade capitalista ocidental, fazendo com que as pessoas deixem de lado práticas importantes que delineiam sua identidade cultural. Nesta sociedade contemporânea, moderna, em que a força do capital é a principal força que move o mundo, a morte surge como sinônimo de interrupção. Interrupção de um projeto individual, mas calcado num sistema de classes.

As tradições humanistas veiculam imagens, então, que mascaram todo um sistema de violência simbólica exercida pela classe capitalista dominante. Vivo, o homem é capaz de fazer qualquer coisa, por mais grandiosa que seja. Morto, já não é mais ninguém. É apenas um refúgio orgânico que deve ser extirpado do convívio dos vivos. Até a linguagem sobre a morte foi silenciando aos poucos, tomando-se um dos tabus da sociedade moderna. Convém lembrar, aqui que a sociedade de que falamos é específica: é a sociedade de origem ocidental, predominantemente branca, burguesa e cristã, que exerce, ou procura exercer, seu domínio sobre os indivíduos de outras origens.

#### \*A morte como fenômeno social

Como já vimos anteriormente, a morte é um fenômeno social e cultural, acima de tudo. E uma rápida olhadela na História corrobora esta afirmativa. Nos séculos XVI ao XVIII havia uma homogeneidade, uma igualdade maior dos homens diante da morte. Ricos e pobres padeciam e morriam vitimados pelas

mesmas moléstias, ou catástrofes naturais. Já nos séculos XIX a XXI, por conta da industrialização e urbanização em progressão geométrica, nota-se uma crescente desigualdade do homem diante da morte. A cor, a fortuna, a cultura, o sexo e a idade, muitas vezes, determinam o tempo de vida de uma pessoa, antecipando seu encontro com a morte. E isto fica cada vez mais evidente no campo econômico da sociedade: trabalhadores têm diferentes expectativas de vida, conforme o lugar e a modalidade de tarefas que exercem. Mal comparando, um professor universitário do sul do país tem, pelo menos, vinte anos a mais de expectativa de vida do que um trabalhador rural do sertão nordestino.

As desigualdades diante da morte são marcantes na sociedade brasileira. Se analisarmos as taxas de mortalidade infantil por volta de 1900, no Brasil, verificamos que ela é muito acentuada, o que indica até mesmo uma forma cultural de lidar com a infância num país subdesenvolvido. Contudo, a taxa de mortalidade entre as crianças oriundas do meio escravo era muito maior do que entre as crianças brancas. Algo em torno de até 50% maior. Conforme registro de Iraci da Costa, sobre a população de Vila Rica no início do século XIX, em cada mil nascimentos morriam 136 nascituros filhos de pais livres e morriam 224 filhos de pais "cativos"<sup>75</sup>. E essas diferenças ocorriam exatamente pelo tratamento social dado a essas duas classes de indivíduos, que permanecia pela vida afora: a expectativa de vida dessas crianças era de até vinte e sete anos para os livres e só até dezoito anos para os escravos. Assim, essas diferenças numéricas já no início da vida só podem ser explicadas pelas diferenças socioeconômicas.

Até hoje, no Brasil, por exemplo, ter uma cor diferente da branca também marca a desigualdade existente entre as pessoas diante da morte. Já em 1815, em Minas Gerais, isso se evidenciava: em cada mil mortes 27,4% eram brancos; 34,3% eram negros e mulatos livres; e 32,9% eram mulatos e negros escravos. São dados auferidos por Klein, citados no artigo "A morte de nossos ancestrais", da historiadora Maria Luiza Marcílio<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup>COSTA, Iraci da. **Vila Rica: população 1719-1826**. São Paulo: IPE, 1979.

<sup>76</sup>MARCÍLIO, Maria Luim. *A morte de nossos ancestrais*. In: MARTINS, José de Souza. **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983.



As desigualdades do homem diante da morte são inúmeras. As que relacionamos aqui servem apenas como exemplo da visada que nos propusemos expor neste trabalho. O estudo do contexto histórico ajuda a conhecer melhor as estruturas sociais, serve de ponto de partida para nos aprofundarmos na visão de mundo do homem, qual o seu relacionamento com o fenômeno da morte e como ele resolveu isso em cada época, e, ainda, como isso interfere na visão de mundo do homem contemporâneo, que é aquele representado pela literatura de Luiz Vilela, em cuja obra buscamos o reflexo da nossa sociedade e sua questão crucial: o que é a morte?

\*A morte como mercadoria

"O homem ocidental é, hoje, mercadoria."<sup>77</sup> Com esta afirmação Jean Ziegler resume a condição do homem contemporâneo. Para ele, até a linguagem atualmente se despersonalizou, não serve mais para a expressividade humana. É só um sistema de sons mínimos indispensáveis à produção, distribuição e consumo de mercadorias, levando o homem para o anonimato. A existência deste homem é pesada, avaliada, consumida ou rejeitada conforme o seu valor monetário. É o que se verifica no conto "Rua da amargura", no qual o corpo do pai moribundo é visto pelos filhos como possibilidade de lucro. Precisando de dinheiro, um deles diz que o pai tem "uma mina de ouro na boca" (AC, p. 120).

Tudo tem um preço na nossa sociedade. Até o corpo, vivo ou morto. Vivo, há as sujeições sociais que levam as pessoas à prostituição, a "vender" o corpo para "ganhar a vida". Expressões estas bastante comuns na nossa linguagem. Morto, temos o mercado-negro dos órgãos. Nos hospitais, os mais abonados conseguem os melhores recursos, as melhores técnicas para obter um coração novo, um rim, ou uma córnea, enquanto que os destituídos financeiramente ficam à mercê das "técnicas experimentais", dos médicos estagiários, e ainda esperam numa fila aparecer um "doador de órgãos". Isto sem falarmos da cirurgia plástica e os conceitos sociais que ela envolve. Nela,

---

<sup>77</sup> ZIEGLER, Jean. *O canibalismo mercantil*. In: \_\_\_\_\_. **Os vivos e a morte**. Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

evidencia-se com clareza essa condição do corpo tratado como um objeto, uma mercadoria.

Ziegler assim conclui:

Mercadoria suprema, o corpo humano, vivo ou morto, integra agora o circuito das coisas produzidas, consumidas, reproduzidas e reconsumidas. O percurso deste circuito e sua progressiva aceleração parecem ter-se tomado a finalidade única de uma sociedade privada da consciência de sua própria finitude.<sup>78</sup>

Com isto, os valores morais do homem seguem a variação de câmbio do seu corpo. Ou seja, as relações interpessoais vão ficando cada vez mais restritas às aparências, a afetividade na relação com o outro vai desaparecendo, as identidades ficam cada vez mais fragmentadas, aumentando a concentração de pessoas num espaço cada vez mais reduzido, contudo, proporcionalmente, aumentando também o isolamento entre elas. É o que acontece nos grandes centros urbanos brasileiros. Pois, se por um lado o encurtamento do espaço facilita a circulação das "mercadorias", por outro toma cada vez mais rápidas as conexões entre elas. Isto não permite que se estabeleçam relações sociais e afetivas mais sólidas. Temos, assim, a solidão.

A aceleração provocada pelo consumismo gera no homem uma ansiedade diante da morte, pois esta significa prejuízo, não para a sociedade — que o substitui imediatamente —, mas para si mesmo. Assim, sua morte se toma algo extremamente dolorido e angustiante. Consequentemente, ele sofre ao antever essa morte materialista, e sua vida acaba "perdendo o gosto"; tanto que, paradoxalmente, ele chega até a pensar em abreviá-la por meio do suicídio.

Uma sociedade formada por homens nestas condições que elencamos acima é uma sociedade que não sabe o que fazer de seus mortos. Afinal, são corpos que deixaram de fazer parte do seu sistema de produção e consumo. Com eles não funcionam os métodos de adulação, corrupção ou apelo com os quais a sociedade mercantil governa os vivos. São vistos com desconforto, pois "seu comportamento perturba prodigiosamente a bela máquina produtora de bens inúteis, que é a principal razão de ser da sociedade exploradora"<sup>79</sup>. Ainda, segundo Jean Ziegler, a morte se toma "um acontecimento quase clandestino,

<sup>78</sup> ZIEGLER, Jean. *O canibalismo mercantil*. In: \_\_\_\_\_. **Os vivos e a morte**. Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

<sup>79</sup> Idem, p. 142.

[ela] a morte de nossos semelhantes é empurrada pelo grupo aos confins extremos da existência coletiva"<sup>80</sup> e que ao nível da conduta classista acontece a mesma coisa: nas cidades industriais, os homens morrem às escondidas, envergonhados."<sup>81</sup>

Então, para se livrar desses corpos inúteis, porém desafiadores, a sociedade criou meios de se livrar deles da maneira mais rápida e silenciosa possível. Todo morto deve ser enterrado no máximo vinte e quatro horas após sua morte, seguindo um ritual que vai desde sua saída da casa hospitalar — onde comumente morre o homem moderno em sua velhice — ou do Instituto Médico Legal, que é o local de perícia por onde precisa passar o homem que morre antecipadamente, vítima da violência do seu tempo: acidente de carro, latrocínio, acidente de trabalho, erro médico etc; passando pela empresa funerária, onde profissionais habilitados procuram tirar do semblante do morto os sinais da morte; chegando aos locais isolados — que são as capelas mortuárias — onde se fazem as últimas visitas e homenagens, não ao corpo morto, mas à memória do falecido; até chegar ao cemitério, no qual o morto se resumirá apenas a uma foto e uma frase na lápide. Em alguns cemitérios, nem isso: apenas um número identificará aquele que morreu.

Socialmente, substitui-se o registro de nascimento pelo registro de óbito, os pecúlios são divididos, as dívidas são assumidas pelos dependentes, e só. O morto só existirá na memória de algumas pessoas, enquanto elas também estiverem vivas.

A sociedade mercantil, ainda, representada pelos vivos, consegue buscar lucro até nesse momento derradeiro do homem. Há uma verdadeira rede de empresas funerárias oferecendo serviços que em nada mudam a condição do morto, mas que mudam o sentimento dos vivos perante ele. Essas empresas funcionam como qualquer outra empresa capitalista: anunciam no rádio, na televisão, procurando convencer as pessoas a se utilizar de seus serviços. Na sua linguagem, os cemitérios são chamados de "lugar do último descanso", descritos como "arborizados", "sossegados", de "fácil acesso" etc.

Subliminarmente, os parentes são convencidos de que a importância do morto para eles é demonstrada através do aparato dispendido em seu funeral.

---

<sup>80</sup>Idem, ibidem, p. 144. Idem, ibidem, p. 144.

<sup>81</sup>Idem, ibidem, p. 144. Idem, ibidem, p. 145.

Obviamente que este aparato fica circunscrito ao poder econômico da família do morto. Há até uma hierarquia vocabular para se referir ao receptáculo do defunto: vala, fossa, cova, gaveta, sepultura, jazigo, mausoléu etc, que denuncia a que classe social pertenceu o falecido. Até mesmo os discursos de adeus à beira do túmulo são invariáveis, massificados: loas à índole e conduta irreparáveis que o defunto teve em vida. Com a última "pá de terra", a sociedade dá por concluída sua tarefa de se livrar do morto. Afinal, uma das imagens mais propaladas pela ideologia dominante, e encalacradas no senso-comum diz que "a vida continua...".

Ariès identifica, a partir do final do século XIX, uma interdição social da morte. Antes, uma companheira familiar do homem, ela desapareceu, neste momento, até da linguagem. A riqueza de palavras e os signos — oriundos dos mitos e das religiões — que nossos antepassados usavam para se referir à morte foram substituídos por um vocabulário técnico (restrito aos tanatologistas), e por uma angústia difusa e silente do homem comum. Segundo Ariès, essa morte interditada é um elemento que estrutura toda a civilização contemporânea:

O desaparecimento da morte da linguagem e dos meios familiares de comunicação pertenceria, assim como a prioridade do bem-estar e do consumo, ao modelo das sociedades industriais. Seria pouco a pouco realizado na vasta zona de modernidade que recobre o norte da Europa e da América. (...) (Contudo) a preocupação da modernidade integral depende, com efeito, das condições sociais quanto geográficas, e nas regiões mais evoluídas encontra-se ainda às classes instruídas, crentes e agnósticos. Nos locais onde (ela, a modernidade não penetrou, persistem as atitudes românicas diante da morte...<sup>82</sup>

Isto é, essa linguagem a que ele se refere é a linguagem branca, burguesa, ocidental e moderna. Claro, existem inúmeras situações que podem ser citadas em nossa sociedade que contradizem essa assertiva do estudioso francês. No Brasil, por exemplo, coexistem linguagens como a dos negros e a dos pobres, oriundos do meio rural, juntamente com a linguagem branca descrita por Ariès.

Contudo, a linguagem branca e burguesa age violentamente sobre as outras, através da repressão policial, da pressão social e, sobretudo, do sistema escolar, uma vez que ela é a linguagem da classe dominante — que,

<sup>82</sup>ARIÈS, Philippe. "A morte invertida, a atitude das sociedades ocidentais diante da morte." In: *Arquivos Europeus de Sociologia*. Volume III, no. 2, 1967.

aliás, utiliza a língua como um mecanismo de dominação também. E Ariès conclui, ainda, que é uma questão de tempo para que essas linguagens se dissipem ante a supremacia da linguagem burguesa. Isso levaria os homens, de qualquer origem cultural ou a perceber a morte da mesma forma que a classe burguesa dominante.

Jean Ziegler discorda desta última conclusão de Philippe Ariès. Para ele, as linguagens como a *nagô*, que em certas regiões do Brasil subsiste à linguagem branca, oficial, ou até mesmo a linguagem cristã, com sua visão sobre a morte que contraria esta visão materialista de Philippe, funcionam como "arma[s] de combate e reivindicação de vida contra a ignorância da sociedade mercantil triunfante."<sup>83</sup> Contudo, ele reconhece que não seria possível hoje fazer um inventário dos vestígios dos modos de morrer do homem em suas diferentes origens culturais porque se tornaram irreconhecíveis, tanto coletiva como individualmente, na sociedade mercantil ocidental. Pois esta desenraizou a morte, reduzindo-a a "uma simples alteração de formas. (...) O homem-objeto vê a morte como uma troca de posições aritméticas na rede referencial. Todo conteúdo semântico autônomo da morte desapareceu"<sup>84</sup>, ou seja, "Ela (a morte) já não é mais um destino. Só existe morte em relação a um sistema de produção, de troca e de consumo de mercadorias"<sup>85</sup>.

### 2.3. MORTE E LITERATURA

Quando adentramos o espaço literário, encontramos uma superfície constituída por diferentes camadas de significados que se atrelam à representação do homem. Essas camadas se compõem de traços culturais e sociais que se atualizam conforme o contexto histórico da obra em questão. E esses traços são tão significativos que atraem a atenção de estudiosos de todas as áreas do conhecimento, principalmente a dos cientistas sociais. Na literatura eles encontram situações que representam o pensamento, a paixão e a morte do homem em sua época.

---

<sup>83</sup>ZIEGLER, Jean. *O canibalismo mercantil*. In: **Os vivos e a morte**. Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d. p. 149.

<sup>84</sup>Idem, p. 150.

<sup>85</sup>Idem, ibidem, p. 150.

E mais, na literatura eles encontram situações que lhes permite estudar o homem além dos seus limites físicos. Por exemplo, a morte. Afinal, no mundo da ficção é possível ao homem morrer e retornar para narrar sua experiência de além-túmulo, ou apenas continuar o seu discurso, permitindo que um sociólogo, ou um antropólogo, estabeleça suas bases para traçar o perfil do homem real.

Não precisa, necessariamente, haver, por parte do autor, um compromisso pré-delimitado com um determinado tema, neste caso o tema da morte. Mesmo de forma despropositada ou inconsciente, as crenças e as práticas relativas aos modos de morrer, e aos mortos, acabam por fazer parte da verossimilhança de um texto em sua relação com o mundo exterior. Afinal, a literatura é uma arte que representa o homem através da linguagem, e por isso mesmo se constitui num repositório dos estoques culturais da sociedade que representa.

Para o sociólogo francês Lucien Goldmann, a literatura funciona como uma categoria de produção cultural que veicula "visões de mundo", pois, se o "criador (escritor) pode produzir com sua obra um universo significativo, coerente e unitário, é porque ele parte já desta elaboração coletiva de categorias e nexos entre categorias, mais ou menos esboçada, que ele se limita a introduzir no universo que cria, com maior profundidade do que conseguem fazer os demais membros do grupo.<sup>86</sup>

Não podemos afirmar categoricamente que a consciência do autor-criador seja um reflexo da consciência coletiva que ele representa, isto é, do meio histórico-social em que está inserido. Contudo, há entre ambas uma afinidade que nos permite associá-las uma à outra, fazendo com que o produto criado, a obra de arte, o texto literário, corresponda "às aspirações e às tendências da consciência coletiva e, neste sentido, é eminentemente social: mas realiza também, a um nível imaginário, uma coerência nunca ou apenas raramente alcançada na realidade, e, neste sentido, é a obra de uma personalidade excepcional e tem um caráter marcadamente individual."<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Citado pelo sociólogo Teófilo de Queiroz Junior. In: MARTINS, José de Souza (org.). A morte e os mortos na sociedade brasileira. In: **Dos mortos e sua volta**. São Paulo: Hucitec, 1983. p. 108.

<sup>87</sup> Idem, ibidem, p. 109.

Desta forma, na construção da obra literária temos dois aspectos que se complementam: o grupo social nela representado contribui com suas especificidades, enquanto fonte de dados e subsídios concretos, para a matéria ficcional; e o escritor, que neste momento representa o grupo, é quem "manuseia" esses dados, com a máxima coerência possível, para obter a verossimilhança entre a ficção e a realidade.

Sendo assim, então, a obra literária se constitui num painel da realidade vivida pelo escritor, sem deixar de representar a realidade dos indivíduos que compartilham com ele essa mesma realidade. É o que procuramos neste trabalho: buscar na obra literária de Luiz Vilela os elementos histórico-sociais representativos de sua época, cristalizados no universo de sua ficção, na qual a experiência da morte individual assume uma dimensão coletiva.

### 3. A MORTE NOS CONTOS DE LUIZ VILELA

Por meio da análise das atitudes sociais dos personagens da obra de Luiz Vilela diante da morte poderemos traçar um perfil do homem contemporâneo. Por isso delimitamos na primeira parte deste trabalho o quadro histórico-social no qual o escritor surgiu e está inserido, bem como traçamos um percurso da recepção de sua obra dentro desse quadro, objetivando com isso dar um "perfil" a esse homem, representado em diversas instâncias diante da morte. Tentaremos perceber por que a morte é tema tão presente em sua obra. Por que "é quando a 'obra do pensamento' capta e introjeta o sentido da reflexão sobre a morte que se pode perceber o significado social da vida, na literatura, de maneira mais consequente"<sup>88</sup> Assim, este viés sociológico através do qual pretendemos analisar os contos de Luiz Vilela ganha em importância, pois um fato estético não deve fechar-se sobre si mesmo, antes deve constituir-se num terreno que propicie ao homem buscar o autoconhecimento, que o ajude a delinear sua identidade. E, sobretudo, que o ajude a viver melhor.

Assim, vemos que o "desenraizamento" sofrido pelo homem do campo, buscando na urbe um novo local para se estabelecer e continuar sua vida, está retratado nos contos de Vilela. E o tema da morte, como ela é encarada nasociedade rural— ambiente em que os personagens ainda são crianças,normalmente, e estão descobrindo a morte —, encontra no espaço urbano os personagens já adultos em sua relação com uma morte já dentro dos padrões urbanos. Segundo Ariès, nas sociedades rurais a função atribuída à morte e a atitude diante da morte ainda estão mais próximas daquelas da Idade Média:

Ainda no início do século XX, digamos até a guerra de 1914, em todo o Ocidente de cultura latina, católica ou protestante, a morte de um homem solenemente o espaço e o tempo de um grupo social, podendo se estender a uma comunidade inteira, como, por exemplo, a uma aldeia. Fechavam-se as venezianas do quarto do agonizante, acendiam-se velas, punha-se água benta; a casa enchia-se de vizinhos e parentes, de amigos e sérios. O sino dobrava a finados na igreja de onde safa a pequena procissão que levava oCorpus Christi..."<sup>89</sup>

<sup>88</sup> BERTOLLI FILHO, Cláudio e MEIHY, José Carlos S. B. Morte e sociedade em Lima Barreto. In: MARTINS, José de Souza (org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983.

<sup>89</sup> ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 612-613.



Esses elementos ritualísticos aparecem, por exemplo, no conto "Avô", do livro *No bar*<sup>90</sup>. O narrador é um garoto, contando a morte do avô. O cadáver sobre a mesa, e no entorno dele a comunidade toda está representada: há a dona Luci, preocupada com a arrumação das flores; Dona Filhinha, que é quem puxa o terço. Parentes, vizinhos, todos estão ali. Até os desafetos, como o Tio Nina. As mulheres sentadas em volta do caixão, os homens em pé, pelas paredes ou à porta, conversando baixinho — sinal de respeito pelo defunto. Tio Nina fica ao lado do caixão, primeiro com os braços cruzados, depois, coloca a mão sobre o braço do morto. Seu rosto, pensativo. Soa a sirene da carpintaria: hora do enterro. Recrudescer o choro, enquanto vai se organizando o féretro. Vão a pé. Para na igreja para a benção do padre e logo segue em direção ao cemitério, que é perto. Na beira da cova, o caixão é aberto, agora para o último adeus. À medida que a terra vai sendo jogada sobre o caixão, no fundo da cova, as pessoas vão se retirando. A coletividade atingida precisa então cicatrizar suas feridas. Por isso, o período de luto é essencial: ajuda a comunidade a retomar sua vida de forma suave.

Como se vê, a comunidade toda participava da morte do indivíduo, porque a sociedade como um todo era atingida. Os rituais de guardamento do corpo, o cortejo até o cemitério, o período de luto, tudo constituía um acontecimento público. O grupo social, sentindo-se atingido coletivamente, reagia também coletivamente à morte. Ao atuar em conjunto, os indivíduos sentiam-se fortalecidos diante da morte, um encontrando apoio na crença do outro.

Contudo, à medida que o espaço se modifica, tomando-se urbano, verifica-se uma mudança também na forma como as pessoas encaram a morte. No conto "Ninguém", de *Tremor de terra*<sup>91</sup>, há que se registrar o comentário do personagem-narrador, sozinho em casa num sábado à noite: "...não havia ninguém para me ver. Não havia ninguém para me ouvir. Não havia ninguém. Eu podia até morrer," (TT, p. 93) No entanto, quando indagado pelo padroeiro, pelo vizinho, pelo patrão e por uma conhecida, se estava tudo bem com ele, ele responde sorrindo que sim. As relações interpessoais no espaço urbano são desprovidas de solidariedade, pois esta sugere

<sup>90</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

<sup>91</sup>VILELA, Luiz **Tremor de terra**. Belo Horizonte: edição do autor, 1967.

envolvimento com o outro, e isto não acontece entre essas pessoas. Dividem o mesmo espaço, mas não a mesma vivência. É o que nos mostra esse personagem, quando diz que pode até morrer. A sociedade na qual está inserido ignorará sua morte, não se sentirá atingida por ela. Disto resulta a sua solidão.

Outro conto que mostra isso é "Num sábado", de *Tarde da noite*<sup>92</sup>: conto que sugere um suicídio. Podemos inferir, pela descrição do narrador em 1ª. pessoa, que o rapaz de quem ele fala trabalhou duro a semana toda, e no sábado, sem ter com quem dividir sua solidão, foi ao bar para beber, porque "um homem não pode ao de sábado suportar sozinho os seus vinte anos". Deve ter bebido, contado piadas, e junto com outros de sua idade deve ter feito planos de namoros, de estudos, empregos etc. Mas à medida que a rua vai se esvaziando, ele vai ficando triste. Já na rua deserta, sente-se desanimado e pensa em sentar no meio-fio para chorar. Não o faz. Porém, isto é coisa que todo sábado acontece com ele. O que houve de diferente neste sábado é que ele, nas palavras do narrador, deve ter ficado remoendo "aquelas coisas": um rapaz pobre, sensível, sozinho numa pensão da cidade grande e "sentindo aquela dolorosa e desesperada vontade de morrer." (TN, p. 95).

O narrador diz que ele sempre dava um jeito de se distrair e esquecer esses pensamentos, mas que naquele dia não teve forças para isso. O que ele fez não sabemos, mas podemos deduzir: nos contos de Luiz Vilela, o suicídio aparece como solução para a solidão, que é o caso desse rapaz. Mesmo no meio de tantas pessoas, ele se sente só, porque as relações sociais dentro do espaço urbano são despersonalizadas. Há coletividade, mas não comunidade. A morte do rapaz não é mencionada no texto, é apenas sugerida. Tem-se a impressão, ao final da leitura do conto, que o rapaz desaparece no ar, sem deixar vestígios.

Conforme apresentado no capítulo anterior, historiadores e sociólogos denunciam um fenômeno recente na nossa sociedade, a que denominam "desaparecimento da morte". Isto acontece por conta dos progressos racionais da industrialização capitalista, que fomenta o individualismo, tomando a morte

---

<sup>92</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

um acontecimento indesejado pela sociedade, que procura se livrar dos indícios dela da forma mais rápida e discreta possível.

Isto se toma mais aparente à medida que a morte também passa a ser objeto de lucro. É o que se verifica no conto "Más notícias", da coletânea *A cabeça*<sup>93</sup>: o narrador é cabo eleitoral, e traz a notícia ao prefeito de que um dos seus funcionários morrera no acidente com o caminhão que os transportava. Candidato à reeleição, o prefeito desanima e vê nisso o fim de suas pretensões. Contudo, o cabo o instrui como fazer e falar para tirar proveito da situação, usando a morte do empregado como um trunfo para ganhar as eleições. O prefeito gosta tanto da ideia que dá um "viva!" para o morto. Isto é, a morte acaba tendo um preço, acaba virando moeda de troca na sociedade capitalista. Além disso, mostra também que a morte do outro não mais afeta a coletividade. Outro exemplo disso é o conto "A cabeça" do livro homônimo. As atitudes das pessoas diante da cabeça de mulher encontrada na rua refletem bem o quanto se tomou fácil de encarar a morte do outro. Tripudiar, na verdade, é apenas uma maneira de banalizar a morte, evitando assim as preocupações com a morte individual, pessoal, com a "minha" morte.

Uma outra forma de encarar a morte é aceitar o fato de maneira materialista. A vida é esta: física; portanto, é preciso aproveitá-la ao máximo. É o que acontece com a personagem Sofia, no conto de mesmo nome (em *No bar*). Em 3ª pessoa, o narrador conta do relacionamento dessa turca, dona do mercadinho, com os garotos da cidade. Estes viviam pregando peças nela: sapos no balcão, caveira de mamão verde, máscaras, o caixote de lixo que sumia, e ela sempre os xingando em sua linguagem arrevesada: "Eu vai contar bra seu pai, menino! Eu vai contar bra seu pai! (...) Moleques! Sembregonhas!" (NB, p. 63). Ela até tentava correr atrás deles, mas, muito gorda, nem saía do lugar. Um dia, porém, Sofia ficou doente e os meninos nunca mais a viram. Miguel, irmão dela, toma conta do mercadinho. "E um dia ela morreu." Diz-se na cidade que de tanto comer. Quando o médico mandava fazer regime, ela desobedecia: "Sofia morre, mas morre de barriga cheia." A personagem aproveita a vida. Ela vence a morte, ou o medo da morte, por meio da busca pelo prazer, que, no seu caso, está na comida.

---

<sup>93</sup>VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Outra é a maneira do personagem Geraldo encarar a vida – e, portanto, a morte -, no conto "Pai e filho", já mencionado quando abordamos o contexto da ditadura militar, no Capítulo 1. Geraldo, que perdeu o filho de forma trágica, recebe a do amigo Rubens. Reproduz-se o diálogo entre os dois. Rubens, na verdade, é apenas o ouvinte de Geraldo, que sente necessidade de falar sobre o que houve como forma de aliviar seu sofrimento. Abalado pelo próprio relato, fuma um cigarro oferecido por Rubens, dizendo que está parando de fumar por ordem médica. Afinal, “um cara gordo como eu, se a gente não toma cuidado... Não quero morrer cedo não.” (FT, p. 135). Diferentemente de Sofia, Geraldo teme a morte e quer prolongar a vida, mesmo que isso signifique a privação de algum prazer.

### 3.1. INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA

Os contos que fazem referência à morte na infância são maioria na obra de Vilela. Neles, quando se trata de narrativa em 1ª pessoa, normalmente é uma criança que narra, mas, a bem da verdade, por trás desse narrador-criança há um adulto que voltou no tempo e rememora certos fatos marcantes da sua infância, ou seja, o olhar é o de um adulto sobre o passado.

É o que acontece no conto "Meus oito anos"<sup>94</sup>, que abre a coletânea *No bar*. Uma ironia com o poema de Casimiro de Abreu, que exalta a infância como um tempo de inocência e felicidade.

#### 3.1.1. "Meus oito anos": a aurora da vida

O conto mencionado acima se divide em dez parágrafos, sendo abordado um assunto em cada parágrafo. De certa forma, ele sintetiza uma prévia dos temas imbricados nesta parte do trabalho: morte e infância; morte e espetáculo; morte e religião; etc.

O primeiro parágrafo mostra num sonho um acerto de contas do protagonista com o padre, com a religião, por o menino ter comungado com pecado mortal. Mas nos interessa mais o segundo parágrafo, no qual a

---

<sup>94</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro, Bloch, 1968.

linguagem usada reflete o imaginário infantil, quando ele se compara com Tarzan, que desce das árvores e vem conversar com seu amigo, o papagaio. No entanto, há uma rejeição por parte do papagaio relativa a esse Tarzan. O papagaio fala com todo mundo, sobe no dedo de todo mundo, menos no dele. Ele estende o dedo e é bicado. Aí, Tarzan, agastado com essa animosidade, pega o estilingue e dá uma pedrada no amigo. Sucedem-se várias pedradas, quebrando a asa, arrancando o olho, gritos da ave, que enfim, tomba morta, ensanguentada. Não há aí nenhuma atitude de comiseração, ou de arrependimento pelo ato. A morte é o castigo que o menino inflige ao animal por este não gostar dele.

No terceiro parágrafo, há uma descrição da relação amorosa infantil, quando o personagem se apaixona por Lucinha, menina linda, segundo ele. Mas quem gosta dele é Zizica, uma menina gorda de voz rouca. Esta escreve a ele dizendo que se não fosse correspondida, se suicidaria. Porém, ao não ser correspondida, não se suicida. Começa a namorar o menino riquinho, vizinho dele. Aí, os papéis se invertem. Ele começa a achá-la linda, e ela não lhe dá atenção. Fica sem dormir, anda de roupa suja, não penteia o cabelo, só para mostrar a ela seu sofrimento: ela cuspiam de nojo. Ele, então, escreve uma carta a ela dizendo que daria um tiro no ouvido se ela não gostasse dele. O suicídio — mesmo antes da consciência da morte — já surge como uma possibilidade de resolução para um revés da vida.

No quarto parágrafo, o narrador descreve uma cena de sexo entre seu avô e uma preta velha. É uma cena animalesca. No quinto parágrafo ele fala de sua Mamãe. Confessa que gostava de desobedecê-la, contudo, se ela saía e demorava a voltar, ele ficava pensando que ela tinha morrido, e quase chorava. Até que um dia ela finge que está saindo definitivamente de casa por causa da desobediência dele, deixando-o com sua avó. Ele chega a rezar para que um caminhão a matasse na rua. Chora desesperado. Então, ela o abraça e diz que é brincadeira. Mesmo assim, ele não consegue esquecer que a desejava morta.

No sétimo parágrafo, que também nos interessa mais de perto, o narrador-menino fala da morte do Paulinho. É quando ele descobre que meninos também morrem. O menino Paulinho era alto e forte, bonito. Bom de bola. Já tinha batido duas vezes no personagem-narrador por este chamá-lo

por apelido. Escorregou numa casca de banana e bateu a cabeça, duas semanas depois estava morto. Durante o período de cama, dizia que seria engenheiro como o pai. Não queria dormir, por medo de não acordar, e não deixava a mãe dele se afastar de perto. Morreu, porém. Vestiram-no de branco, puseram num caixão e enterraram-no. "O menino que batia nos outros e ia crescer e ser engenheiro como o pai era agora um túmulo entre uma porção de túmulos no silêncio do cemitério." (NB, p. 10) À Noite, o menino-narrador sonhou que ele é quem tinha morrido e na escuridão da sepultura sente os vermes comendo seus olhos. Acordou gritando que não queria morrer.

No oitavo parágrafo, ele descreve o porão da casa. Diz que gostado lugar porque ele tem o cheiro das pessoas que haviam morrido há muito tempo. Se fosse trancado com o cadeado, segundo ele, o porão pareceria um túmulo. Lá ele brincava de médico com a Laila, que neste dia fingiu morrer e quis ser velada. Ele providenciou as flores para enfeitá-la e um toco de vela. Aí, saiu devagarinho, encostou a porta e, enquanto travava o cadeado, ouviu um grito dela que o fez se arrepiar, diz ele que era como um grito de alma de outro mundo.

No nono parágrafo, ele descreve uma cena no hospital, quando tem sua garganta perfurada pelo médico, enquanto é seguro por dois enfermeiros. Sua mãe só observa. Ninguém vê seu pavor diante do procedimento. Ele relata que no quarto vizinho há um rapaz gemendo como um cachorrinho. Doente de Chagas, tem um mês de vida, no máximo, diz o médico. Mas ele ouve o médico no quarto vizinho perguntando ao rapaz o porquê da gemedeira, se era assim que ele queria sarar e voltar para a roça.

No décimo e último parágrafo do conto, ele descreve a Tia Cléa, que não gostava dele porque ele a tinha visto sem dentadura. Ela era médica e receitou uma injeção que doía muito e deixava seu braço inchado. Então, ele gritava, esperneava, xingava, quebrava coisas e fugia para a rua, para não tomar essa injeção. A Tia diz que ele "sofre dos nervos". Sua mãe o leva a outro médico, que diz que ele não tem nada, que "aquela idade era assim mesmo e que um dia eu ainda teria saudade dos meus oito anos." (NB, p. 14) A expressão "meus oito anos", que dá título ao conto, revela a fina ironia do autor. O título é homônimo de conhecido poema romântico de Casimiro de Abreu, que exalta essa idade. Porém, no conto, o que se narra são os dissabores dessa idade.

Cada parágrafo resume um tipo de sofrimento vivido pela personagem de, presumimos, oito anos. E percebemos que, em quase todos os parágrafos, o tema da morte está presente. Desde o primeiro, onde se fala em pecado mortal e o menino ainda não sabe o que é isso; passando pelo assassinato do papagaio, no qual ele não sente emoção alguma; até a ideia de suicídio por não ser no correspondido no amor; ainda, a ideia de desejar a morte da mãe por ser repreendido por ela; e chegando ao principal deles, o sétimo parágrafo, que é quando ele descobre que meninos também morrem, ou seja, ele descobre que ele também é mortal. A partir daí, então, ele começa a ter ideia do que seja a morte. Tanto que, no parágrafo seguinte, em sua brincadeira com a amiguinha, ele associa a atmosfera do porão com rituais fúnebres. E no penúltimo parágrafo, ele já observa a atitude cínica do médico com relação à morte do paciente.

A atitude do médico diante da morte iminente do seu paciente reflete aquilo que Ariès chamou de "ocultação da morte" na sociedade moderna, conceito que vimos na primeira parte deste trabalho. Segundo o psicólogo Edgar Morin, embora a criança não saiba exatamente o que acontece biologicamente no fenômeno da morte, ela apreende cedo as angústias, os temores, os medos, que envolvem esse fenômeno. O conto se fecha com a retomada da ironia do título, quando ele reproduz a fala do médico de que ele teria saudade dos seus "oito anos". O adulto, nas entrelinhas, através da ironia, diz que não se pode ter saudade de uma época em que se tomou consciência da própria finitude.

São muitos os exemplos de personagens infantis em seu contato com a morte. O que há em comum entre eles é a reação instintiva, como vimos no conto "Meus oito anos", uma vez que a criança ainda não participa ativamente do seu círculo social. Conforme Morin<sup>95</sup>, a consciência da morte não é inata, ela vai se formando através da compreensão da realidade. Segundo ele, a morte humana é uma aquisição do indivíduo. O meio social, portanto, vai interferir — e muito — no modo como essa consciência vai se formar. Assim, tanto o assassinato quanto o suicídio são sentidos instintivamente pelo garoto de oito anos. A sua reação diante de cada morte que enfrenta, ou da qual

---

<sup>95</sup>MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Citado por TAMURA, Célia Mitie. **A "Pornografia da Morte" nos contos de Luiz Vilela**. Campinas: UNICAMP, 2006.

participa, mostra que o homem aprende o que é morrer apenas através da experiência — como já havíamos dito anteriormente.

Já o narrador de 3ª pessoa, quando assume a narração, é bastante impessoal, como se vê no conto "Andorinha"<sup>96</sup>. Neste conto, o menino tem contato com a morte, mais uma vez no papel de agente dela: é ele quem mata o pássaro. Contudo, ao ter à sua mercê a andorinha, já atingida pela primeira estilingada, — diferentemente do que houve com o papagaio — ele perde a vontade de dar mais uma pedrada. Aproxima-se dela, mas ela não se mexe. Percebe "o medo no olhinho que piscava". Estava ali usem fuga, sem voo, sem erro, o que seria seu primeiro pássaro — por que não dava logo a pedrada mortal? Por que não o matava?" (NB, p.46). Abaixa-se e a pega na mão, ela nem se mexe. Sentiu umidade na mão: o sangue do pássaro, e compreendeu que havia acertado de cheio.

Então, teve raiva de si mesmo: 'teve raiva de sua astúcia, sua espera, sua alegria, e agora sua impotência: sabia que a andorinha ia morrer, sabia que ela ia morrer e que ele não podia fazer nada.' (NB, p. 46) Neste conto percebemos que o menino já sabe o que é morrer, porém, não tem consciência ainda das implicações que podem trazer a sua participação direta na morte do "outro". Exercer o ato da morte, ter o poder de matar, pode parecer grandioso e dar poder a quem executa. Porém, é um poder falso, pois quem mata não consegue reverter seu ato. E é isso que o menino descobre: sua impotência diante da morte. O menino aprende mais uma lição sobre a morte: ela é irreversível, e o marcará para sempre.

Essa mesma impotência diante da morte, outro menino sente no conto "Corisco"<sup>97</sup>, é uma impotência que traz um sofrimento maior do que a outra, porque é uma morte que o atinge também em sua afetividade. O conto é narrado pelo menino, que traz um cachorrinho à fazenda. Seu pai detestava cães, tanto que havia prometido matar, caso algum aparecesse por ali. Contudo, a mãe do menino dá um jeito e o cachorrinho acaba ficando. Quando o cão passa a acompanhar o homem na lida do campo, o menino fica apreensivo, mas o pai sempre retomava com o cão. Até que um dia o cachorro voltou sozinho, rabo entre as pernas, abatido. Estava doente. A mãe e o

---

<sup>96</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro, 1968.

<sup>97</sup> Idem, p. 135.



menino pedem ao pai para comprar remédio para o animal. Ele estrila, dizendo que não tem nada a ver com isso. O menino chora, ele diz que "era só o que chorar por causa de um bicho" (NB, p. 137).

No dia seguinte o remédio aparece. Dão ao animal, que piora a olhos vistos. O pai volta mais cedo do trabalho, alegando dor de cabeça e recebe a notícia pela mulher, de que "o cachorro não vai escapar". No final da tardinha, Corisco morre, assistido pelo menino e pela mãe. A cena é descrita pelo menino, personagem-narrador, com uma comoção contundente "Começou a torcer o pescoço e a gemer, depois quietou e eu chamei baixinho Corisco, Corisco, mas os olhos dele só olhavam para a frente e parece que ele não estava mais. Eentão esticou as pernas e abriu a boca que foi fechando devagar e uma baba escorreu dela. Coitado, Mamãe falou e eu não consegui segurar o choro." (NB, p.138)

Durante a janta, a mãe comunica ao pai que o animal morrerá. Ele pára de comer, e quando ela pergunta o porquê, ele diz que é por causa da dor de cabeça. Tudo volta a ser como antes na fazenda, ninguém toca no nome do cachorro. Até que um dia, quando sua mãe dá pela falta de mais uma galinha e exclama que "se Corisco estivesse vivo aquilo não teria acontecido." (NB, p. 138), o homem se levanta de repente, dizendo que cachorro era bicho velho, que só servia para dar amolação e que ele não queria mais saber daquela praga na fazenda, e vai até a janela e fica olhando o céu estrelado. E o menino vê quando, furtivamente, ele enxuga uma lágrima.

Assim é que o menino prossegue seu aprendizado sobre a morte, e também sobre o mundo dos adultos. A morte descrita pelo menino se resume ao fator biológico — talvez sua consciência ainda não alcance a dimensão metafísica da morte. Contudo, não passam despercebidas pelo garoto as atitudes do pai diante da morte do cachorro. São atitudes de quem já conheceu a exata dimensão da morte: a perda, principalmente, da presença do outro. Presença de alegria, de felicidade, de companhia, que era tudo o que o cão representava para ele, embora dissesse o contrário, ou seja, o mesmo que para o menino-narrador. O seu choro incontido revela a intensidade com que essa experiência o atinge.

Outro aprendizado da criança sobre a morte é que ela é um fenômeno social, isto é, ela não é encarada pelas outras pessoas pelo mesmo viés que

ela encara. "Causa perdida"<sup>98</sup> traz como narrador um garoto, que, junto com seu irmão Chiquinho, experiencia a morte do seu galo de estimação, o Filomeno. O conflito se instaura quando a mãe dos garotos resolve transformar o galo em coxinhas para agradar o padre que os estava visitando. O conto se divide: primeiro são narradas as "peripécias" do galo, sua amizade com os garotos, até ficar velho, e por isso a mãe arranja um novo galo para o galinheiro. Filó, velho, apanha tanto dogalo mais novo que até parece "morto". Ao que Chiquinho corresponde batendo no galo novo, até quase o mar. A mãe ralha com ele, dizendo que Filó não serve mais para nada e "está bom de morrer", e, poucos dias depois, dá o veredicto: Filó "ia ser morto pra fazer coxinha." (FT, p. 219).

O garoto narrador, mais velho, revolta-se com a notícia e tenta argumentar com a mãe, dizendo que poderiam comprar outro galo para as coxinhas do padre. Irredutível, ela bronqueia "Comprar, se nós temos esse aí no ponto? Ou você quer que a gente deixe o Filó morrer de velhice e doença e depois ser enterrado (...)? (FT, p. 220). O senso econômico da mãe prevalece, e no domingo estão quase todos à mesa: Filomeno devidamente transformado em coxinhas. Chiquinho trancado no quarto. O narrador, em sinal de protesto, resolvera não comer nenhuma coxinha, mas, quando vê os outros comendo com tanto gosto", seus escrúpulos somem: devora quatro delas. "Que Filó me perdoe." é sua última frase. Com isto, temos três pontos de vista sobre a morte. Dois deles opostos: o de Chiquinho e da mãe; e um terceiro, o do narrador, intermediário entre eles. O conto é a passagem da infância para a vida adulta, e mostra isso através do olhar diferenciado que cada um tem da morte.

A morte do animal de estimação posiciona cada um dos personagens em sua faixa etária: a mãe, já na fase adulta, vê a morte do galo com "olhos práticos" — é uma morte necessária; Chiquinho, ainda é criança, e não consegue participar do almoço, num evidente protesto pela morte do seu amigo querido — a morte do bicho é a perda de um companheiro de alegrias; já o narrador, provavelmente, é um adolescente, dividido entre um mundo e outro: tanto que tenta convencer a mãe de que Filó é um galo especial — sua metade

---

<sup>98</sup>VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

"criança"; todavia não deixa de comer as coxinhas, após a morte do galo — o que evidencia já uma postura adulta, como a da mãe.

### 3.1.2. Da aurora da vida: saudades nunca mais

Até agora vemos o contato da criança com a morte de animais, mas a experiência com a morte de pessoas não tarda. No conto "Meus oito anos", como já vimos, o menino-personagem descobre que meninos também morrem, ao morrer seu colega Paulinho. Porém, a primeira experiência de um protagonista menino com a morte de uma pessoa afetivamente ligada a ele, pelos laços de família, acontece no conto "Avô"<sup>99</sup> — também já citado anteriormente. Nele há um avô doente, entrevado, e tentando falar com o neto, que procura fugir dele toda vez que é chamado. Contudo, sente-se culpado quando faz isso. Declama depressa o poema que o avô lhe ensinou, sem pausas, para acabar logo e sair do quarto. "Ê neto inteligente.", diz quando o neto acaba e segura-lhe pela mão. Mas o neto sente nojo, quase, dessa mão magra e branca que segura a sua. Ainda há o mau-hálito do avô, os remédios, o cheiro de álcool, o urinol.

É a repulsa da juventude pela velhice, que está inexoravelmente mais próxima da morte. Dia a dia o avô vai enfraquecendo, cada vez mais branco cada vez mais murcho. Aqui, o narrador volta-se para o ponto de vista da mãe do garoto, que narra o modo suave como o velho morre, durante a noite. O narrador retoma a narração, descrevendo como o garoto, semidesperto, percebe o burburinho em torno da morte do avô. Pela manhã, está só em casa e até gosta, por se sentir o dono da casa, dando ordens à empregada. Toma café e só então desce para onde o avô está sendo velado. No caminho vai se repetindo "meu avô morreu", pensando nas atitudes que deve tomar das pessoas para mostrar que está triste com isso. Ao chegar lá, encontra o cadáver sobre a mesa, coberto de flores e sua mãe chorando ao lado. Ao andar pela casa, vê a cama do avô vazia, e a partir daí percebe-se sua tomada de consciência diante da morte. A primeira constatação é a de que nunca mais

---

<sup>99</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro, Bloch, 1968.

ouvirá a voz dele, chamando-o para declamar. Nunca mais. Conclui: morrer era isso. Nunca mais.

Essa expressão "nunca mais" resume toda uma filosofia materialista da morte, como veremos adiante. Nunca mais comer, falar, andar, sorrir etc. é a condição atual do avô. Na parede, o retrato de um homem forte, cabelos negros, cheio de pose: o avô de um tempo que ele não conhecera. Mas era só um retrato. O seu avô de verdade era aquele sobre a mesa, amarelado, seco, cabelo branco, murcho.

Aqui, a observação do garoto, na voz do narrador, se volta para as pessoas que estão no velório. Sempre lembrando que essa análise está sendo feita por um narrador adulto, cujas considerações sobre o passado do garoto estão sendo tecidas a partir de toda experiência acumulada na memória até o momento. Há a vaidosa dona Luci, preocupada com a arrumação das flores, parece que está desfilando. Dona Filhinha é quem puxa o terço que os outros acompanham. As mulheres sentadas em volta do caixão, os homens em pé, pelas paredes ou à porta, conversando sobre amenidades. O tempo está um mormaço, poeirento. O clima alia-se à morte para criar a sensação opressiva, sufocante, que o garoto sente.

Chega Tia Joana e Tio Nina, da fazenda. O narrador passa a descrever esse casal, dizendo da contribuição dos dois para a morte do velho. Isto na ótica do garoto. Tio Nina era mau marido, batia na Tia Joana e tinha outra mulher. O avô era contra o casamento, só se casariam se passassem sobre o cadáver dele. "Casaram e o cadáver dele estava ali em cima da mesa." (NB, p. 57) Diz que desde o dia do casório o velho começou a adoecer, nunca mais foi o mesmo, vivia se queixando de tudo e falando que o melhor era morrer de uma vez. Tia Joana desmaia e é levada para o quarto.

Tio Nina fica ao lado do caixão, primeiro com os braços cruzados, depois, coloca a mão sobre o braço do morto. Seu rosto, pensativo. Em discurso indireto livre o narrador, fundindo-se ao garoto, se pergunta se aquela cara é de quem está arrependido ou de quem achando bom que o velho morreu. Afinal, o velho nunca gostara dele, pois ele batia na Tia Joana e a deixava passar fome. Tanto que aos trinta anos ela parecia ser bem mais velha. Quando vivo, o velho nunca deixará o genro entrar em sua casa, e também não se deixaria ser tocado assim por ele.

O garoto conclui que o que o tio está pensando ninguém pode saber. Através das suas atitudes diante da morte os adultos também vão se dando a conhecer ao garoto: é sua passagem da infância à vida adulta que vai se concretizando através da consciência de que a morte também é um fenômeno social.

Chega o caixão, solícitos os homens transferem o defunto da mesa para dentro dele, Dona Filhinha encerra o terço e se retira. Soa a sirene da carpintaria: hora do enterro. Recrudesce o choro, enquanto vai se organizando o féretro. Para na igreja para a benção do padre e logo segue em direção ao cemitério, que é perto. Na beira da cova, o caixão é aberto, agora para o último adeus. Fecham novamente, agora com o cadeado. No fluxo de consciência do narrador. "Fechado, encerrado, trancado para sempre, não poderá fugir, quando todos tiverem deixado o cemitério, no silêncio do túmulo, debaixo da terra, o morto abrirá os olhos e encontrará a escuridão completa, a falta de ar, a cabeça erguendo-se e dando na tampa do caixão, olhos arregalados de aflição e desespero, gritos sufocados, mãos que batem e arranham e sangram." (NB, p. 60).

O horror da morte se instala na consciência do menino a partir de sua fantasia, ao imaginar o morto acordando já dentro da cova. A morte, por sua similaridade com o sono, evoca no menino essa fantasia. Ele não tem consciência ainda da decomposição do cadáver. À medida que a terra vai sendo jogada sobre o caixão, no fundo da cova, as pessoas vão se retirando. Voltando para casa, o menino ainda sente na boca o gosto do beijo "amarelo" e "frio" — o gosto do morto — em seus lábios, o beijo que sua mãe o fez dar no avô morto, como pedido de benção e despedida. Cospe.

O garoto também repara que o movimento na cidadezinha é igual ao dos outros dias: um dia como os outros. Em casa, observa o pai lavar o rosto no lavatório, a barba por fazer. Depois, o pai arruma a comida — sua mãe fora com os tios, depois voltava — mas ele não quer comer. Nada. Rejeita até o doce de figo. O pai, ao tentar restabelecer a rotina das atividades cotidianas, está tentando amenizar no garoto o impacto da morte. Este se levanta da mesa e diz que vai levar a comida ao cachorro, Tigre. O tempo, o ar abafado, a escuridão se alastrando devagar contribuem para realçar a experiência que o garoto está vivendo. Enquanto o cachorro come vorazmente, ele cospe de novo. Esfrega

os lábios, cospe, e cospe. Sente a garganta se emendar com o estômago e "Segurando-se no muro, ele vomitou"<sup>100</sup>.

O vômito é sua reação diante do gosto da morte: o beijo dado no avô morto o faz regurgitar. O próprio corpo sente repulsa por aquilo que sua consciência não pode ainda racionalizar direito. Ele só sente, embora não saiba explicar o que se passa consigo. É a reação de uma criança diante da morte, mas de uma criança já marcada pela irreversibilidade da morte, já marcada pela deterioração que a morte começa a inscrever em sua vida. É inexorável morrer, assim como é inexorável ficar adulto.

Ao ir aprendendo o que é morte, e como os adultos a sentem, a criança vai usar a seu favor esse sentimento dos adultos diante da morte. E isto seria uma atitude de adulto, só que racionalizada pela ótica de um pequeno. Veremos isso no conto "Menino"<sup>101</sup>, que mostra o comportamento de um garotinho, diante da mãe, antes de ir para a escola. Ele diz que não quer comer e sua mãe o obriga. Então, ele lembra dos ônibus em alta velocidade: "Tchum: pá! Pronto. Estraçalhado lá no chão, sangue e miolo pra todo lado, a cabeça esmagada." UN, p. 112). Ele pensa nisso como uma forma de vingança contra a mãe quando o ameaça com palmadas por não querer ir à escola. Já na escola, não sabe a matéria que o professor pergunta, acaba sendo mal-educado com o professor, que o deixa de castigo. Na visão do menino, injustamente.

Sai da escola, e senta no meio-fio da rua onde passam os ônibus. "Iam ver, ia ficar ali até de noitão, pensariam que um ônibus daqueles tinha pegado ele, procurariam na cidade, na casa dos outros, telefonariam, ficariam aflitos, chorariam, teriam saudades dele, iam ver." (TN, p. 113). Os ônibus passam fazendo vento nele. Sua mãe o encontra ali, e o leva para casa — para tomar banho —, perguntando o que houve. Ele conta. Já em casa, pergunta se é mau filho. Sua mãe responde que não, ele não é mau filho. Ele, então, pula na banheira gritando uma palavra que havia inventado: "Striknik! Striknik!". Note-se a semelhança da palavra inventada por ele com "estricnina", veneno muitas vezes usado para se cometer suicídio. Como vemos, o menino se imagina sendo atropelado por um ônibus de maneira deliberada: suicídio.

<sup>100</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. São Paulo: Ática, 1984. (pág. 54)

<sup>101</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970

Seria sua vingança contra os adultos que não o compreendem. Para ele, sua morte faria os adultos enxergarem as qualidades dele, e perceberiam o quanto ele era importante para eles. Sua mente infantil ainda não alcança toda a dimensão desse fenômeno chamado morte, mas ele já sabe de alguns atributos dela: saudade, sentimento de culpa, remorso, nos vivos; ele não pensa na morte como cessação da vida. É como se ele, depois de morto, pudesse gozar o efeito de sua morte no outro. Ele percebe inconscientemente o poder que a morte exerce sobre os adultos, e por isso se imagina morto.

Como vemos nos contos citados acima, é a voz de um adulto que dá vazão às experiências da infância e que estão precisando ser recicladas, talvez até como uma forma de se buscar uma atitude mais acertada diante do inevitável em sua vida: quanto mais adulto, mais velho; quanto mais velho, mais próximo da morte.

No conto "Piabinha"<sup>102</sup>, narrado em 3ª pessoa, Luiz Vilela mostra seu lado mais sensível. Se nalguns contos podemos dizer que esses meninos-narradores são alter-egos do escritor, neste, o narrador, impessoal, demonstra o lirismo em sua camada<sup>103</sup> mais espessa e o encantamento que pode haver na morte de uma criança, desde que aliada à inocência própria da idade, e em meio à natureza.

No conto, dois garotos estão à margem de um grande rio: o pretinho e o barrigudinho. O primeiro, mais velho, está tentando pegar uma piabinha para usar na simpatia que fará o segundo aprender a nadar. O narrador se detém mais na descrição das sensações deste último, que se alternam entre o medo do que possa acontecer e o desejo de aprender a nadar. O medo ele não sabe explicitar com exatidão: ouve, longe, os latidos da sua cachorra, a Conga, e uma coisa ruim vai tomando conta dele, como se ele nunca mais fosse brincar com ela. O corpo amolece e sente as coisas se apagando em sua cabeça. "Nunca mais": como veremos, o medo é uma premonição do que vai acontecer com ele. Ele não tem consciência do perigo que corre, exatamente porque ainda não tem consciência da morte.

---

<sup>102</sup> VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

<sup>103</sup> MAJADAS, Wania de Sousa. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

Ao olhar novamente para o rio, sente-se hipnotizado por ele: se vê entrando na água e nadando, sem medo, fazendo tudo aquilo que os outros meninos já faziam. O pretinho pega a piabinha, e o barrigudinho engole, ainda viva — como deve ser. E pula na água, agitando pés e braços, conforme fora instruído pelo amigo. O pretinho o vê submergir e fica esperando ele reaparecer. Nada. A única coisa que vê é uma garça branca voando suavemente em direção à outra margem do rio.

Nesse conto, a palavra morte aparece, mas não ligada ao desaparecimento do menino. Ela aparece no momento em que o pretinho pega o peixe e diz ao outro para engolir depressa "senão ela morre". (FT, p. 201). Isto é, engolir a piaba ainda viva era condição essencial para se aprender a nadar, ou seja, manter-se vivo. A morte do garoto, ao ficar subentendida, deixa transparecer certo lirismo, próprio da infância, ainda diante dessa condição inerente ao ser humano: morrer. Ou melhor, consciência de que vai morrer. O garoto sentiu medo — da morte, nos parece claro —, mas não soube precisar isso, e talvez por isso mesmo a enfrente; não sabe que a consequência do seu ato pode ser a morte. Para ele importa apenas cumprir a condição de engolir o peixe: na sua cabeça, é isso que o manterá vivo, além de lhe dar uma condição de igualdade perante os demais que já sabem nadar.

Ele não se preocupa conscientemente com os riscos de sua atitude, exatamente pela aura de magia que envolve a infância. A fantasia do barrigudinho acaba sendo maior que o seu instinto de preservação. E o narrador, embora realista, não quebra esse misticismo lírico que envolve os dois infantes, dizendo ao leitor o que aconteceu. A morte do garoto fica implícita na imagem da garça branca — que representa a inocência dos personagens — voando "suavemente" para a outra margem do rio, representando assim a "passagem" do menino para o outro plano: o da morte. Note-se que essa maneira de morrer de uma criança condiz com o espaço e a cultura do interior, calcada na religião cristã, que identifica a criança, por sua inconsciência dos atos que pratica, com os "anjos".

A perda da inocência da infância corresponde ao início da adolescência, que se caracteriza por ser o período mais conturbado da vida de uma pessoa na sociedade moderna. Transformações físicas, hormonais, se misturam às mudanças cognitivas, intelectuais. A percepção de mundo se amplia, e a



sensação de responsabilidade pela própria vida se solidifica. Normalmente, é o período em que o jovem se sente livre: da fantasia da infância, do comando dos pais, dos valores da sociedade, e mergulha, senhor de si, no "admirável mundo novo" que se descortina à sua frente. É comum os jovens sentirem-se onipotentes, sentirem-se imortais — claro, com algumas exceções.

É o que acontece no conto "Bárbaro"<sup>104</sup>, narrado em 1ª pessoa. O narrador conversa com um amigo, visivelmente enfastiado. Seu interlocutor é um jovem que fora numa festa de "coroas", e nada encontrara lá que o animasse. Compara a festa a um cemitério: "Só faltava aparecer uma caveira lá... Quem gosta de coroa é defunto, poma..." (TN, p. 84). A situação começa a mudar quando ele e um companheiro resolvem "curtir" com a cara dos velhos. Luquinha, seu parceiro, conversa com o dono da casa dizendo que ele não aparenta os cinquenta e cinco anos que tem, que gente com sessenta anos ainda é jovem etc. O velho começa a beber, instado pelos rapazes, cujo objetivo é fazê-lo tirar toda a roupa na frente dos outros. E o velho vai bebendo e vai tirando. Quando parece vir alguém da cozinha, eles saem rapidamente, imaginando com prazer o que as pessoas achariam daquele velho maluco.

A fala deste personagem é chula, e quando faz referência ao seu avô que morreu de tanto beber, usa um eufemismo pejorativo "bateu as botas." (TN, p. 89). Segue sua descrição da festa, dizendo da admiração que tem por Luquinha, por ter bolado algo tão "divertido". Nota que o narrador, seu interlocutor, não lhe dá muita atenção, — até volta a ler o livro que havia fechado para ouvi-lo — e reclama, dizendo que não fizeram nada de mais, que até fizeram um favor ao velho, que se divertiu bastante e tal, que o narrador é um cara esquisito. E fica repetindo isso: que o narrador é um cara esquisito, e que a brincadeira tinha sido muito "bacana".

Mais uma vez temos um entrave entre a velhice e a juventude. Esse rapaz representa uma visão da juventude, tão cheia de si, tão autossuficiente, poderosa, impiedosa diante da velhice e impávida diante da morte. Vejamos os termos usados pelo rapaz para referir-se à morte: ele compara a festa de "coroas" com um cemitério; diz que quem gosta de "coroas" é defunto; e usa o termo "bateu as botas", para se referir à morte do avô. Isso demonstra, no

---

<sup>104</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

mínimo, insensibilidade, mas, o que se deve destacar é que há, mesmo, uma parcela de jovens que se sentem imortais, exatamente pela juventude que têm. Contudo, subjacente ao desrespeito pela velhice, seu vocabulário traz aquilo que inconscientemente temem: ridicularizam a velhice porque esta está mais próxima da morte. É uma forma de desafiar a morte com a força de sua juventude, embora o façam de forma alienada.

É importante frisar que o narrador do conto "Bárbaro" assume uma postura crítica frente à atitude do adolescente, como o próprio título sugere. Na verdade, é importante lembrar que esse narrador se constituiu a partir do olhar de um adulto sobre o passado, e talvez, por isso mesmo, adote esse posicionamento crítico. Isto se evidencia ainda mais no conto "Enquanto dura a festa"<sup>105</sup>, que também traz um narrador em primeira pessoa. É um menino que narra o velório do pai, detendo-se no comportamento das pessoas diante da morte. Ele está no quarto tentando dormir, e descreve a cena, "lá embaixo": parentes, amigos, inimigos e curiosos chorando o morto. Diz-se cansado com essas cenas recorrentes diante da morte de alguém. Recorda sua irmã gritando de madrugada — quando o pai morreu — "como se fosse o fim do mundo", quase o matando de susto, também.

A mãe já estava lá, na cabeceira da cama, desesperada. Ele mantém-se calmo e chama o médico, que diz ter vindo correndo. Ao que ele observa que se tivesse sido assim, não teria tempo de pentear o cabelo e colocar gravata, como fez. Descreve a cena como "ridícula": o morto de olhos arregalados e a boca aberta, como se estivesse "vendo o inferno". A mãe, de camisola e descabelada, gritando e agarrando o morto; a irmã também só de camisola agarrada à mãe e também gritando; ele só de cueca; contrastando com o médico de terno e gravata. Ele lembra de quadros "à cabeceira do morto", em que o morto tem uma expressão bela e serena, e nos quais nunca aparece alguém de cueca. A morte do seu pai, segundo ele, está longe de representar a morte de forma assim tão romântica. Se a cara do pai aparece tranquila no velório, agora, é porque "foi arranjada por eles", antes.

Aqui, entra o conceito do desaparecimento da morte na sociedade moderna, como vimos na primeira parte deste trabalho: "eles" — talvez o

---

<sup>105</sup>VILELA, Luiz. **Tremor de Terra**. 2ed. Rio de Janeiro: Lido, 1967.

barbeiro e seu ajudante, do conto "Fazendo a barba" — tiram da cara do morto a expressão descrita acima como "olhos arregalados e boca aberta". Isto pode enganar as outras pessoas, mas não o narrador, que aparenta ter um senso crítico acima da média. É de forma realista que ele vê todo o entorno desse acontecimento. Normalmente, o senso-comum só exalta as qualidades do morto, ou atribui a ele qualidades que ele nunca teve em vida. É o chamado "respeito pelos mortos." E isto ele não tem: o senso-comum. Retira-se para o quarto e avisa que "a morte do velho não muda nada: eu não tinha nada com ele em vida, por que vou ter agora que ele está morto?" (TT, p. 101).

Na sua visão, o pai não deixa de ser o homem egoísta, cruel, o marido desconfiado, o pai sem carinho, o filho distante que fora, só porque morreu. Ele também descreve o cinismo de gente como o Nogueira, que devia muito dinheiro a seu pai, o que de certa forma ajudou a matá-lo, e que está ali, agora, no velório todo compungido. Diz ainda que se essas pessoas que choram pelo defunto, lá embaixo, tivessem chorado por ele quando vivo, tivessem sido boas com ele quando vivo, talvez o pai tivesse sido uma pessoa melhor. Porque é fácil ser bom com quem morre, difícil é ser com os vivos. Demonstrar bondade diante de um cadáver é mais fácil. Agora, chamam seu pai de "santo homem". E ele se pergunta "a quem estão enganando? o morto? eles mesmos? os parentes do morto?" Ele encara o velório como uma farsa. Como um ritual de mentiras sobre a morte. Como uma festa, "uma festa fúnebre", na qual o morto é mero ornamento, mero "pretexto para embriagarem-se com lágrimas" (TT, p. 102), pois nela o choro substitui o riso.

Ele conclui dizendo que a alma do pai já está descansando, mas que o corpo ainda deve permanecer "enquanto dura a festa". Parece não haver no jovem nem um sentimento de compaixão pelo morto. Sua percepção da realidade está acima de qualquer sensibilidade diante da morte. Ela não o atinge. Ela não o toma compassivo diante do desaparecimento do outro. Sua voz torna-se instrumento na mão do escritor, para expor a nu a relação das pessoas com a morte. Ele não tem compaixão, que talvez seja o móvel que leva os adultos a ressaltar qualidades e abafar os defeitos do morto, se deixa transparecer no conto "A única alegria"<sup>106</sup>, que traz três personagens: o

---

<sup>106</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

narrador-personagem, que deve ser um adolescente; Marilu, também adolescente — isto dito pelo narrador — e o surdo-mudo Beбето. Curtíssimo, o conto mostra a relação entre os três sob a perspectiva do personagem que narra a história. Beбето vivia das flores de crepom que fabricava, e com sua risada grotesca assustava as pessoas, mesmo querendo ser gentil. O narrador e a menina, às vezes, ajudavam o mudo; mas um dia ele correu atrás deles com a tesoura, querendo matá-los, porque riram do jeito dele respirar.

No outro dia, quando o mudo saiu, entraram no quarto dele e destruíram todas as flores. O mudo "ficou de mal" com eles. Nem os cumprimentava mais, e prometeu "capar" o personagem-narrador. Este, sempre à espreita, no quarto do mudo, para voltar a fazer a traquinagem, acaba por ver o mudo e Marilu juntos "ele, passando a mão nos seios dela, os seios adolescentes que eu tanto cobiçava." (NB, p. 82) A vingança do narrador se dá quando a menina leva para casa seu primeiro namorado. A decepção no semblante do mudo, ao ver os dois aos beijos e sorrisos. "Nunca mais". De fato, isso acontece: nunca mais. Beбето é encontrado morto no seu quarto. O vidro de veneno e um bilhete "Quero o caixão cheio de minhas flores, que foram a única alegria de minha vida." (NB, p. 82). Mas as pessoas recusam atendê-lo em seu último desejo, "onde já se viu enfeitar um morto com flores de papel?" (NB, p. 82) Usam rosas de verdade.

No cemitério, já encerrados os rituais de praxe, e quando não há mais ninguém — todos foram para suas casas — o personagem-narrador vai até a sepultura e, tirando de dentro do paletó, deposita no cimento fresco uma das flores de papel confeccionadas pelo morto. Essa atitude mostra certa compaixão, uma tentativa de reparação diante do modo como ele tratava o mudo em vida. É a atitude de um jovem que começa a perceber que há uma relação mais complexa diante das diferenças pessoais entre as pessoas, que há algo mais indistinto e difuso entre os comportamentos antagônicos das pessoas. Bem como é alguém que já assimilou que a morte é "nunca mais".

Como vemos, a tomada de consciência sobre a morte é gradativa. As crianças têm sua primeira experiência com ela através da perda dos animais de estimação; com colegas; com parentes. A medida que vão crescendo, e se tomando a relação com a morte vai se modificando, vai adquirindo novos contornos.

Essa forma do jovem ver a morte do outro: alienada no conto "Bárbaro"; passional no conto "Enquanto dura a festa"; e compassiva no conto "A única alegria", cede lugar a uma percepção mais existencialista no conto "Fazendo a barba"<sup>107</sup>. Nele, um narrador de 3a.pessoa mostra o diálogo entre o barbeiro e seu jovem ajudante no ato de escanhoar um morto. Analisando esse conto com mais vagar, vê-se que há nele a tomada de consciência da morte por um jovem, fazendo-o pensar nela, no que acontece a partir dela.

### 3.1.3. Um adolescente faz a barba

O conto "Fazendo a barba"<sup>108</sup> é o relato do encontro de um adolescente com a morte, narrado em terceira pessoa.

No início do conto abre-se um painel, ou uma cena, na qual o barbeiro já está ajeitando a toalha ao redor do pescoço do morto e comenta o rapazinho, seu ajudante, que o morto ainda está quente. O rapazinho, que observa o trabalho do barbeiro atentamente, pergunta por duas vezes a que hora ele morreu, demonstrando visível nervosismo com a situação. O que fica evidente na descrição do narrador: "...o pincel acabou escapulindo de sua mão e foi bater na perna do barbeiro..." (FT, p. 52). Sensibilizado com o nervosismo do seu ajudante, o barbeiro lhe propõe "Você acharia melhor esperar lá fora?". O rapaz responde que não. E o barbeiro finaliza "A morte não é um espetáculo agradável para os jovens — ...— Aliás, para ninguém." Dito isto, começa a exercer seu ofício, raspando a cara do morto. Temos aqui, como podemos ver, o *leitmotiv* do conto: o encontro de um jovem, pela primeira vez, com o espetáculo da morte.

Depois dessa cena, o narrador se volta para a descrição, sucinta, do espaço onde ela se insere. O dia está amanhecendo, o que se percebe pela janela do quarto, que está aberta, e também pela audição: há um murmúrio crescente de vozes que rezam ou choram. Os dois, barbeiro e ajudante, continuam sua tarefa. Aqui, o narrador, num rápido *flashback*, tece comentários sobre o modo como o barbeiro está afiando a navalha, "mais espaçado e

<sup>107</sup>VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

<sup>108</sup>Idem, p. 51.

lento", quando de ordinário, no salão, o fazia no ritmo de alegres músicas clássicas, que acompanhava assobiando. Contudo, conclui o narrador, que naquele momento "em sua cabeça, assobiava uma marcha fúnebre". Esse estar assim absorto mostra que o barbeiro, por ser mais velho, tem mais experiência diante da morte, o que não o toma, porém, insensível à cena.

O rapazinho interrompe o serviço para exclamar que aquilo que estão fazendo "É tão esquisito". Ao que responde o barbeiro "O que não é esquisito?— Ele, nós, a morte, a vida, o que não é esquisito?" Percebe-se claramente o barbeiro preocupado com o trabalho: afasta o rosto do morto, olha, passa a navalha embaixo do queixo, enquanto o rapaz, evidentemente perturbado pela situação, continua com suas indagações ontológicas: "Será que ele está vendo a gente de algum lugar?" Mais adiante "Por que a gente morre? — ... — Por que a gente tem de morrer?" O barbeiro não responde, limita-se a pedir ao ajudante os objetos necessários a cada passo do seu trabalho. A indagação ontológica do ajudante continua, agora mais enfática "Por que será que a gente não acostuma com a morte? — .— A gente não tem de morrer um dia? Todo mundo não morre? Então porque a gente não acostuma?" Finaliza dizendo que não entende isso, ao que o barbeiro, após fixá-lo por um instante, responde que "há muita coisa que a gente não entende", e volta ao trabalho pedindo uma tesourinha.

Aqui, novamente, o narrador se volta à descrição do espaço: o movimento e o barulho começam a aumentar na casa; o trabalho está chegando ao fim. E o rapazinho pensa, alegre, que estão quase acabando e que dentro de alguns minutos estará lá fora, na rua, caminhando no ar fresco da manhã. O morto é penteado.

O barbeiro pede ao ajudante que guarde as coisas, mas num último ato, enquanto contempla o rosto do morto, pede mais uma vez a tesourinha para cortar um fio do bigode. "Os dois ficam olhando". E então, é a vez do barbeiro exclamar "A morte é uma coisa muito estranha".

Já fora da casa, sob o sol, andam em silêncio, na cidade que se movimenta para mais um dia de trabalho: "lojas abrindo, estudantes andando para a escola, carros passando" (FT, p. 53). Até que, à porta de um boteco, o barbeiro pára e convida o ajudante para tomar "uma pinguinha". O rapaz, que só bebia escondido, fica sem saber o que dizer. O barbeiro complementa "Uma

pinguinha é bom para retemperar os nervos" diz, olhando-o com um "sorriso bondoso". O rapaz assente, e os dois entram no boteco, o barbeiro com a mão sobre o ombro do rapaz.

Temos aí dois personagens principais: o jovem, que é o protagonista da história; e o barbeiro que é o coadjuvante. Como personagem antagonista — tão importante quanto o protagonista —, temos o morto, participa da história com seu silêncio. Outros personagens, podemos inferir por indicações do narrador: "murmúrio abafado de vozes rezando o terço", "o barulho de vozes parecia aumentar, de vez em quando um choro", e "estudantes andando para a escola". Naverdade, são personagens que mais fazem parte do cenário do que atuam no enredo do conto.

Tanto o barbeiro como o rapazinho são estereótipos de pessoas comuns que de repente se deparam com um dos maiores questionamentos do homem em todos os tempos: o que é a morte? A atitude diferenciada dos dois diante do acontecimento que vivenciam se explica pela diferença de idade. O barbeiro, mais velho, adulto, provavelmente por força da profissão já teve seu contato com a morte mais cedo. E parece conformado com o fato de que essa pergunta não tem resposta. Isso se demonstra pela maneira como ele reage às perguntas do ajudante. Ele não procura responder de forma a consolar o rapaz. Ele apenas se concentra em seu trabalho. Já o rapaz, pela sua condição de ajudante, por suas características físicas e também pela citação do barbeiro, "A morte não é um espetáculo agradável para os jovens", percebe-se que é bem novo, um adolescente, talvez; e este é seu primeiro contato palpável com a morte. Por isso ele se mostra nervoso e desafia toda aquela série de perguntas ontológicas "Por que a gente morre?", "Por que será que a gente não se acostuma com a morte?" etc.

Tempo e espaço, nesse conto, andam juntos. São delimitados de forma sucinta, mas servem como elementos importantes na construção da atmosfera da ação. Esta ação acontece nas primeiras horas da manhã, pois o morto morreu "de madrugada", conforme observa o barbeiro ao perceber que ele ainda está "quente". No desenrolar da história, enquanto o trabalho de barbear o morto vai sendo executado pelos dois profissionais, o dia vai se desenvolvendo: "Lá fora o dia ia acabando de clarear".

Ao terminarem o trabalho, "lá fora o sol já iluminava a cidade". Temos, pois, com as notações temporais, interligadas às descrições do espaço, uma chave interpretativa para o conto. Vejamos: a história se desenrola em dois espaços. Dentro da casa e fora, na rua. Dentro temos a penumbra da madrugada, a morte com seu mistério. Fora, temos a luminosidade do sol, fonte da vida. Dentro, o murmúrio de vozes rezando, o choro, a indagação ontológica; fora, a vida geral acontecendo, o rapaz imaginando-se alegre na rua, a "pinguinha" — tentativa de amortecimento diante do espetáculo da morte. Como vemos, são tempos e espaços bem demarcados. É esse espaço e esse tempo que nos remetem à nossa condição humana: racionais, mas finitos. E talvez essa seja nossa maior dor humana: não escapar da morte. O fato de o barbeiro se dirigir até a casa do morto é um costume interiorano, mas, de certa forma, já Mete o costume urbano de transformar o morto num refugio orgânico mais apresentável. Na cidade grande isso é feito pela indústria funerária.

O diminutivo delimita o vocábulo "cidadezinha", nomeando um espaço de transição entre o interior e a metrópole.

O tempo não pára para quem está vivo: o barbeiro e seu ajudante, assim como para as pessoas que estão começando mais um dia de trabalho. O tempo só pára para o morto, sua atitude diante da vida é passiva. Ele está incomunicável. Os dois outros, vivos, tentam estabelecer uma comunicação entre si, e, se não a conseguem, pelo menos têm o recurso da distração para o fato: tomar a pinguinha para "retemperar os nervos". Conseguem com isso dar continuidade às suas vidas — até porque não tem outro jeito.

Optamos por falar do narrador ao mesmo tempo em que falamos da ação, pois o narrador aqui tem um papel bem específico: delimitar e conduzir as ações que sustentam um enredo, que, na verdade, não está construído em tomo de um acontecimento importante — que motive contar a história. O enredo está construído em tomo de uma situação psicológica: o desconforto indagador de um adolescente que se depara com o inevitável em sua condição humana: a morte. Como vimos, há diversos momentos em que o rapaz questiona, não o barbeiro, que desde a primeira pergunta não lhe dá uma resposta satisfatória, apenas questiona, não há nesse momento um interlocutor para suas perguntas: "Por que a gente morre?", "Por que será que a gente não



se acostuma com a morte?" E há aí um duelo surdo ente a razão: morremos; e a vontade: por que morremos? Podemos até dizer que existem dois planos de ação: exterior e interior. A ação exterior se resume ao ato de barbear o morto e serve de cenário para a outra, a interior, que deflagra toda a história. Esta última é a motivação do ato criador, que procurou transformar as palavras em arte. Arte literária. O conto.

Ao narrador cabe indicar os atos dos dois personagens, descrever o espaço, dar referências de tempo, e — sua principal atividade — reproduzir o diálogo entre eles. É através desse diálogo que se demarca a condição de cada personagem. A que o barbeiro e o rapaz vivem está marcada pela palavra, pela possibilidade que eles têm de se comunicar. Mas essa possibilidade engana, pois um não tem respostas para os questionamentos que o outro faz. E vice-versa. É a exposição da incomunicabilidade do ser humano, o que revela sua solidão, representada ali pelo morto: símbolo de toda essa incomunicabilidade, pois ele não fala, ou seja, já não — como consolo — nem essa de comunicação, que é o diálogo; diálogo este que, se não serve para resolver a vida, pelo menos serve para nos distrair da morte.

Como vemos, são os diálogos do conto que estabelecem contato com o leitor. Ao iniciar-se com a descrição do ato do barbeiro, o texto leva o leitor até junto da cena "O barbeiro acabou de ajeitar-lhe a toalha ao redor do pescoço. Encostou a mão: - Ele está quente ainda..." É um ato corriqueiro nessa profissão enrolar a toalha ao redor do pescoço de alguém... mas o gatilho que desperta a curiosidade de quem lê é a fala. Ela causa o estranhamento que leva o leitor a continuar seu ato para desvendar o que quer dizer "Ele está quente ainda...". Inconscientemente, o leitor se deixa levar pelas reticências da fala do personagem, e ao se deparar com o tema (morte), com certeza, já não pode retomar à sua condição anterior: o estranhamento já se instalou em sua consciência. Pois é um tema que diz respeito à condição que iguala personagens e leitores: a condição humana de precariedade diante da morte. O estranhamento de que falamos é o fato de barbear-se um morto. O normal é barbearem-se os vivos...

Concluimos, deste modo, que o narrador é neutro. É por meio das falas que se estabelece, então, o contato com o leitor, convidado a questionar sua atitude diante da morte, e por oposição, diante da vida, também.

Do ponto de vista da construção sintática, semântica e etc; - do ponto de vista do enunciado - não há nenhum elemento que destoe do objetivo do texto. As rubricas do narrador são pontuais, as descrições são econômicas. As ações são apresentadas em frases curtas, simples. Não há digressão, nem dos personagens, nem do narrador. O discurso se circunscreve à ação objetiva do narrador e à exposição subjetiva dos personagens através do diálogo. "Fazendo a barba" exemplifica bem o excelente rendimento dos diálogos na de Luiz Vilela, traço estilístico sempre destacado pela crítica. Assim, se estabelece a alteridade: através dos diálogos — dos personagens entre si, e do leitor com o texto.

Tal como nesse conto, em outros a morte também é retratada como impossibilidade comunicativa, associada à solidão humana. Podemos citar "Más notícias"<sup>109</sup>, do livro *A cabeça*, no qual a morte adquire ainda um questionamento social em torno de si, quando um político resolve usar a morte de um funcionário para se promover. Ainda nesse livro, o conto que lhe dá título mostra a morte tragicamente despersonalizada — o que acaba sendo a pior das mortes.

Retomando ao conto ora analisado, lembremos a seguinte passagem: "Será que ele está vendo a gente de algum lugar? — perguntou o rapazinho. / Olhou para o alto — o teto ainda de luz acesa —, como se a alma do morto estivesse por ali, não viu nada, mas sentia como se a alma estivesse por ali." É o único momento do conto em que o narrador se toma onisciente ao focar o que sente o rapazinho. Isto possibilita que se estabeleça um diálogo com a crença — religiosa ou não - do leitor. Alma? Então há essa possibilidade cristã de driblar a morte?

O vocábulo "alma" remete à mitologia cristã da perpetuação do homem — da possível imortalidade que se pode obter através do seguimento dos preceitos religiosos. É uma forma de responder à morte, com fé. Ou através da fé. A última esperança de vencer a "indesejada das gentes". Contudo, essa possibilidade é abafada pela metáfora contida no trecho mesmo que transcrevemos. A lâmpada do teto se traduz no ícone dessa esperança. Essa alma, essa "luz" — que há dentro do personagem — não a verdade do sol, lá

---

<sup>109</sup>VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naifr, 2002.

fora. Ela é ínfima, e está prestes a se apagar, pois o dia está sendo açambarcado pela luz impessoal do sol. O sol que com sua luminosidade arrasta a todos na sua faina diária: viver. Viver enquanto não se morre.

O sol, como símbolo da vida... é uma maneira de se dizer: a vida continua, e a morte não tem solução – a vida só acaba para quem morre. É o caminho inexorável do homem: marchar para o esquecimento. O conto nos deixa, leitores, com um travo amargo na consciência diante dessa impossibilidade comunicativa, que é a morte, e só nos resta, então, "tomar um pinguinha", em silêncio.

### 3.2. O ESPETACULO DA FÉ: UM ENGODO

Sabidamente, a religião é uma das formas que o homem encontrou de protelar a morte. A fé permite acreditar numa vida posterior, o que dá certo refrigério ao homem em sua caminhada rumo ao seu fim orgânico, ao aniquilamento do seu corpo. Em todas as culturas do mundo há uma variante do "céu" cristão, bem como do "inferno", também. Um outro fator interessante de se notar, por meio da observação empírica, é que a religião acaba por ser também um modo de distinção entre as classes sociais. Quanto mais pobre o indivíduo é, mais apegado à religião ele fica. Contudo, em Luiz Vilela, nem na religião seus personagens encontram lenitivo para o trauma da morte. O que se percebe são personagens envolvidos coma religião, mas que, na hora que precisam dela, acabam se frustrando, até porque os seus instintos carnaais acabam se sobrepondo à sua espiritualidade.

É o que acontece no conto "Espetáculo de fé"<sup>110</sup>, no qual se narra em 3a. pessoa a chegada da Nossa Senhora Aparecida a uma cidadezinha. O padre, que comanda o espetáculo, retira-se, por sentir certo mal-estar. No quarto, já deitado, enquanto a cerimônia prossegue, ele lembra dos cuidados que o médico recomendou que tivesse com a saúde, porém, ele não atendeu, uma vez que achava que muita coisa havia para ser feita pelo bem. Afinal, "havia toda a eternidade de prêmio para os que viveram e morreram na lei do

---

<sup>110</sup>VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. 2ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

Senhor". Ele pedia a Deus para morrer trabalhando em sua glória; não queria morrer na cama como um inválido preguiçoso. Mas quando a empregada traz o chá, sem querer ele vislumbra parte do corpo dela, e incendeia-se. Contrito volta-se para dentro de si, repetindo que aquilo "fora um descuido imperdoável". No outro dia, os jornais noticiam o "espetáculo de fé notável, admirável, incomparável" (TT, p. 62). A não ser por um único fato lamentável: a morte do padre Dimas, em seu leito, durante as celebrações.

Nesse conto, a morte não é o tema principal, mas faz contraponto com o tema tratado: a fé como acontecimento público tem um caráter, e como acontecimento particular, tem outro. Pelo que se percebe, o padre não morreu na lei do senhor", mas as pessoas não sabem disso. O que é importa é o espetáculo que a religião promove para elas.

Não só os padres, mas Deus também aparece sendo questionado nos contos de Luiz Vilela. Por exemplo, o conto "Deus sabe o que faz"<sup>111</sup> é um texto curto, que se constitui numa narrativa em 3a. pessoa, na qual os acontecimentos se sucedem rapidamente. O personagem principal é um cego de nascença, que encontra no seu talento musical o meio de ganhar, e bem, a vida. O cego tem um irmão e uma irmã: esta é prostituta; aquele, um ex-presidiário. Entremeados pelo bordão "Deus sabe o que faz", são narrados os percalços que o cego enfrenta. Seu empresário foge, mas aparece uma linda moça que promete fazê-lo feliz pelo resto da vida. Porém, o irmão vagabundo se apaixona pela, agora, mulher do cego. E "o cego tocava na maior altura para não ouvir os beijos dos dois na sala até que ele rebentou o ouvido com um tiro." (IT, p. 73).

O suicídio do cego, ou seja, sua procura voluntária pela morte, mostra o ato desesperado de alguém que não teve em sua vida a contemplação divina. Na verdade, é a vingança do cego contra um Deus que dá a vida, mas não se importa com a maneira injusta como ela acontece para algumas pessoas. Ao tirar a vida, o cego está se igualando a Deus, que, segundo a religião cristã, é o único que tem o poder de dá-la. Na narração prevalece a ironia corrosiva, pois, em um texto de um único parágrafo e menos de 350 palavras, a expressão "Deus sabe o que faz" é repetida cinco vezes.

---

<sup>111</sup>idem, p. 73.

Esse Deus, todo-poderoso aos olhos dos que têm fé, reaparece no conto "Filosofia"<sup>112</sup>, no qual o narrador-personagem conta como foi recebida pelos parentes a sua decisão de estudar filosofia: o pai, criador de porcos na fazenda, fica comovido ao ver o filho realizar um sonho que ele não conseguira realizar, a avó é contrária. Muito prática, diz que se aprende é trabalhando, não é pensando; já a mãe é contra porque Filosofia faz pensar muito e, segundo esta, pensar demais afasta as pessoas da religião. Havia o exemplo do Tio Tertuliano, que estudou demais e virou ateu. Vivia falando mal dos padres e da religião, até chamando Deus de covarde. Conhecia de cor o livro *A velhice do Padre Eterno*. Quando morreu, queimaram o livro junto com algumas palmas bentas. Morreu de doença incurável, segundo os parentes: castigo de Deus. "Felizmente, na hora de morrer se arrependeu, confessou, recebeu extrema-unção, e segundo o padre ainda deve ter pegado o purgatório." (NB, p. 98)

Como vemos, Deus é um personagem arbitrário e vingativo. Aliás, essa visão aparece já no conto "Meus oito anos", quando o garoto sonha com o diabo, e afirma que Deus deve se parecer muito com seu avô barbudo. Esse mesmo avô que é comparado a um "bode", numa cena de sexo com uma preta velha.

No conto "Meio-Dia"<sup>113</sup> temos um ex-aluno, chamado Ivã, visitando o colégio em que estudou, e conversando com o padre que fora seu professor de religião. A conversa é fática e gira em torno de assuntos banais. 'Você engordou', 'criou barba', 'você está mudado' são as expressões do padre, enquanto o ex-aluno pensa que está arrependido de ter vindo ali. O padre está satisfeito, afinal o visitante havia sido seu "melhor aluno". No entanto, a conversa começa a tomar outro rumo quando o padre lembra de Sílvia, que se tomou um "materialista" e insta para que seu melhor ex-aluno de religião "que tinha uma fé tão firme", fale com ele e o convença a retomar à religião.

A partir daqui, começamos a perceber que esse ex-aluno não é nada do que o padre imagina. Ivã começa a se irritar e diz que não vai converter ninguém, que não é mais católico, que não acredita mais no inferno. O padre, boquiaberto, tenta argumentar através dos recursos que tem: Cristo e o Evangelho, os castigos de Deus, a filosofia de Santo Tomás, a fé... Ao que Ivã

---

<sup>112</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968

<sup>113</sup> Idem, p. 115.

responde citando Gide, dizendo que este foi um dos que não teve medo de Deus, medo do inferno ou medo da morte. O padre diz que ele não crê porque é jovem, e pergunta o que ele fará quando "ficar velho? E quando a morte vier? Quê que você fará?" (NB, p. 121) e continua perguntando: quando ele estiver numa cama, e a hora da morte estiver se aproximando, o que ele fará? "E se você fosse morrer agora, hem? Me diga: você não se arrependeria?", "Não quero me arrepender de nada.", ele responde. O padre não se dá por vencido, e pergunta o que ele fará, agora que não tem mais religião, afinal, a vida passa" e "um dia morreremos". Ele responde que a vida não passou ainda e que ele é feliz assim. O padre retruca dizendo que essa felicidade é ilusória, que a verdadeira felicidade está... ele interrompe o sermão do padre dizendo que ouvia aquilo desde criança. Ironicamente diz que ainda não morreu, e que, quem sabe, algum dia ainda se converta. O padre finaliza a conversa dizendo que tivera esperanças nele como um pai num filho. Ele sente ligeiro mal-estar e se despede do padre, que diz esperar dele outras visitas. Era meio-dia no relógio da igreja, ele se dirige para casa, devagar, pois não está com fome. O dia estava quente. E ele pensa "Odeio os domingos."

Neste conto temos uma discussão acerca da morte e não acerca da religião, como pode parecer à primeira vista. Temos dois pontos-de-vista sobre ela: um religioso, e um materialista. Cada personagem aí personificando uma das duas correntes. Nada melhor que representante do cristianismo, no caso, o padre, para representar a visão religiosa da morte; e um jovem para representar as ideias materialistas. Esta última comente é a que predomina nos contos de Luiz Vilela. Basta ver a expressão "nunca mais", que se repete em muitos dos contos comentados até aqui.

Mesmo quando há uma aparência de preocupação do personagem com a religião; é só aparência mesmo. Não há, nos contos de Vilela, nenhuma peroração metafísica, como se pode observar no conto "Os tempos mudaram"<sup>114</sup> que é narrado em 1ª pessoa. O personagem-narrador está voltando para o interior, de onde saíra há muito tempo, e resolve visitar a igrejinha que frequentava em sua infância. Encontra tudo mudado. Todo um mundo que ele "acreditava morto" (LP, p. 51) ressurgiu com rapidez em sua

---

<sup>114</sup>VILELA, Luiz. **Lindas Pernas**. São Paulo: Cultura, 1979.

memória. Gradativamente, ao conversar com o novo padre, ele vai percebendo que as mudanças não foram só físicas. Os conceitos cristãos mudaram para se adaptar aos novos tempos: os jovens de hoje são mais "descolados"? Então a igreja também deve ser, para "arrebanhá-los" para a fé. Lembra do antigo Padre Giovanni e é informado que ele morrerá, desgostoso com os acontecimentos. Percebe-se que o novo padre o achava antiquado e ultrapassado, enquanto que para o visitante aquele padre era um símbolo de justiça e de fidelidade à doutrina cristã.

Podemos perceber que, com a morte do padre Giovanni, morre toda uma tradição católica que marcara a infância dele; e se ele — o personagem-narrador hoje, fica inconformado com as mudanças, não é porque seja um crente fervoroso; é porque seu passado — mormente sua infância —, hoje, só existe em sua memória. O passado não é um lugar, como erroneamente as pessoas acham. É só uma lembrança dos episódios marcantes de sua vida. Ternos, então, no conto, como já vimos, a morte do antigo padre, simbolizando a morte de toda uma tradição vivida pelo protagonista; e quando há o resgate desse passado pela memória, estabelece-se um conflito psicológico, a ser enfrentado por ele. O passado como ele vê só existe dentro dele. São as sensações que o marcaram no tempo mágico da infância, e que são irrecuperáveis no plano físico, que lhe fazem falta.

Interessante notar que, entre esses contos, os narrados em 1ª pessoa reproduzem dados biográficos do escritor Luiz Vilela. Ele também foi um jovem estudante de saído do interior para estudar na capital. "Filosofia"<sup>115</sup>, "Meio-dia"<sup>116</sup> e "Os tempos mudaram"<sup>117</sup> retratam um universo típico do autor. Os narradores-personagens desses contos são, com certeza, alter-egos de Luiz Vilela.

O conto "A cabeça"<sup>118</sup> traz uma definição mais definitiva e contundente de Deus, encerrando o que representa a religião para alguns na sociedade atual. No conto, numa "radiosa manhã de domingo" (AC, p. 125), uma cabeça de mulher é encontrada no meio da rua. As pessoas vão parando: um homem de terno e gravata, um crioulo, um baixote, um sujeito de bicicleta, um gordo;

<sup>115</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

<sup>116</sup>Idem, p. 115.

<sup>117</sup>VILELA, Luiz. **Lindas pernas**. São Paulo: Cultura, 1979.

<sup>118</sup>VILELA, Luiz. **A cabeça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

um deles sugere que se chame a polícia, outro diz que "eles" chegariam ali só de noite, pois quando é um corpo inteiro eles já demoram, "que dirá quando é só uma cabeça." (AC, p. 126). Outro ainda se mostra preocupado, pois pode passar um caminhão por cima da cabeça, ou um cachorro pode carregá-la para comer. O gordo pergunta se eles já notaram que "gente morta fede mais que bicho morto?".

Um homem de óculos que chegara nesse instante diz que "deve ser porque gente é pior do que bicho"; outro, de barbicha, com uma bíblia embaixo do braço, recém-chegado também, discorda. Diz que Deus fez tudo certo, e que o homem seria a maior criação de Deus. O de óculos retruca que o homem "é a maior cagada de Deus", que Ele fez tudo certo: a terra, o céu, o mar, as matas, os bichos... e quando chegou ao homem, "ele bobeou e deu a maior cagada." (AC, p. 127). E quando o barbicha diz que Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, o de óculos conclui: "Então Deus também é uma cagada o homem é uma cagada, a vida uma cagada: tudo uma cagada." (AC, p. 128).

Observem-se, nessas várias falas, o humor negro somado à escatologia. Os discursos irreverentes mostram, de um lado, visões bastante materialistas da morte, mas também revelam a necessidade mórbida de as pessoas exorcizarem seu medo da morte com palavras pesadas e mesmo chulas.

Nisto chegam duas moças, uma delas diz conhecer a quem pertencia a cabeça: "A Zuleide, lá do salão!", ao que a outra, a ruiva do cabelo encaracolado, não concorda, afinal, Zuleide não tinha o beijo rachado. A primeira diz que pode ter sido da faca que o "cara" usou para "cortar ela". Um rapaz de boné questiona "como que você sabe que é um cara?" (AC, p. 128). Ela retoma com outra pergunta: "Mulher ia fazer uma coisa dessas?". O rapaz diz que até pior, pois lá perto de onde trabalha uma "mulher matou o marido com uma machadinha e picou ele numa porção de pedaços; e depois ainda jogou pros porcos." (AC, p. 129), e a discussão dos gêneros continua. Homens contra mulheres.

O homem de terno pergunta se já chamaram a "televisão", e o "carrinho de pipoca". Os homens acham que o assassino matou a mulher e decepou sua cabeça, com certeza, porque ela o traíra. As mulheres se defendem, dizendo que ela poderia ser inocente, porque nem toda mulher é "assim". Vendo-se



atrasadas para a missa, a ruiva e sua companheira se retiram dali, não antes de acusar os homens — Vocês é que mataram essa mulher!" — para espanto do gordo, mas o rapaz do boné manda as duas se retirarem, "senão ó", diz, passando o dedo em riste pelo pescoço. Os outros riem. O homem de terno pergunta pelo sorveteiro. Tudo num clima de natural prosaísmo.

Para dois meninos que ali aparecem, a cabeça parece uma bola, "Dá vontade de correr e encher o pé", "Aí eu corro lá, na frente, e mato no peito." O domingo vai passando e a cabeça, os curiosos, e o mistério permanecem ali. "É, (...) a prosa está boa, mas..." diz o homem de terno, fechando o conto.

Aqui, vemos a morte como espetáculo público. As falas do homem de terno comprovam isso quando ele pergunta da televisão, do carrinho de pipoca, do "picolezeiro". Estes, normalmente, são elementos de grandes ajuntamentos de pessoas: circos, desfiles, comemorações etc. Além, disso as pessoas estão mais preocupadas em discussões de religião e de gênero do que propriamente no que houve de fato com a "dona" da cabeça. A morte do "outro" não provoca comoção nenhuma. Antes é um espetáculo — macabro — que serve para quebrar a rotina mormacenta do domingo.

### 3.3. O ESPETÁCULO DA MORTE: UMA CERTEZA

Essa percepção da morte como espetáculo público também é uma constante na ficção vileliana. É curioso notar, inclusive, que nesse último conto, "A cabeça", encontramos ecos lá do primeiro livro do autor, do conto "Júri", no qual um fluxo narrativo em 3ª pessoa descreve as pessoas que compõem um tribunal, naquele momento julgando um homem que matou uma mulher com dez facadas e decepou-lhe a cabeça. Com pronunciado desdém, o jurado, cujo fluxo de consciência é descrito a partir da metade da narrativa, questiona o espetáculo público da morte e é como espetáculo que ele vê esse julgamento: "a mesma assistência (continua pensando) que viria para um circo, uma briga de galos, um jogo de futebol, um filme de bang-bang, que vem aqui porque não está havendo essas coisas lá fora" (TT, p. 15).

Ele observa o comportamento das pessoas ali presentes: juiz, promotor, advogados, jurados, assistência, o réu... todos representando seus papéis. Se por um lado, sente nojo dos que julgam, por outro, não demonstra nenhuma simpatia pelo réu. Encolhido na cadeira, com medo e assustado, este não tivera medo nem susto na hora de matar. O ambiente é abafado e quente. Segundo ele, o réu matou porque os homens matam. E agora estava sendo julgado por seus pares, não por causa da justiça em si, mas porque os homens gostam desse espetáculo da morte.

Conclui-se, do narrado, que a absolvição ou condenação estabelecida pelos homens não interferirá no fato de que o réu já está condenado: "solto ou preso já estava mesmo desgraçado para o resto da vida, não tinha pena, tinha é nojo do resto, de tudo aquilo que estava ali à sua frente, ao seu redor, toda aquela palhaçada ridícula e miserável". (TT, p. 18) Para se referir ao ato o narrador usa apenas o verbo matar, repetido muitas vezes, com variações, ao longo do conto. Não há nenhum subterfúgio. A morte é um espetáculo que a sociedade como um todo perversamente aprecia, apesar de todos os discursos que qualificam o assassinato como hediondo e repugnante.

Tais objeções, na economia narrativa, acabam como hipócritas, e o que ganha destaque no final é a reafirmação de que convive nos homens sempre uma mesma contradição: de um lado, repugnância em relação a um ato hediondo, de outro uma indisfarçável atração pelo universo das mortes violentas. Se não há salvação para o homem, nem mesmo espiritual, o corpo também se toma algo descartável na sociedade mercadológica.

É o que se vê no conto "Manhã", no qual o narrador-observador está olhando para a janela de seu apartamento, num prédio próximo a um terreno baldio. Ele está dentro do prédio e se detém na descrição do cenário: vê urubus voando, em todas as direções, passando pela janela como se fosse numa televisão. Aproxima-se da janela, pois vê que alguns urubus pousaram no terreno, onde há uma grande quantidade de lixo acumulado. Mas esses urubus logo levantam voo e somem no céu. O céu fica limpo, e a atenção do narrador se volta para a paisagem da janela: o céu azul e branco, a cidade estática, as serras ao redor, peladas e de um verde encardido. Meninos jogam bola num quintal, um ônibus sobe lentamente a rua. Casal de namorados, carinhosos. Colegiais de uniforme. Um velho de terno branco.

De repente, passa um urubu, de novo. Outro, mais outro. Estão voltando, e agora todos vão descendo no terreno, se empurrando, saltando. Um homem vem da rua e pára onde os urubus estão se aglomerando, eles voam. O homem remexe no lixo e acha alguma coisa. Começa a chamar as pessoas que estão por perto. Todos ficam parados olhando para o lixo. Até que surge uma ambulância, que alguém havia chamado. Os homens de branco, mais um guarda, se dirigem ao grupinho de pessoas já de maca em punho. Agora o narrador vê o que era: eles retiram do lixo e colocam na maca uma criança. O cadáver de uma criança. A ambulância "parte apitando a sirene aflita" (NB, p. 165).

O grupinho não se desfaz, e outras pessoas ainda vão se chegando, querendo saber o que houve. O guarda interroga. Como vemos aqui, a morte faz parte do cenário, nessa grande cidade. Não há comoção diante dela. O personagem-narrador vê tudo da janela do seu prédio, como numa televisão — um espetáculo que não o atinge em sua humanidade. O corpo da criança foi atirado ao lixo como um refugo, e se outros o retiraram de lá, não o fizeram por compaixão, mas por uma questão prática: o cheiro que atraía os urubus se tornaria uma presença insinuante e indesejada da morte, que deveria ser evitada a todo custo. Essa condição de espetáculo da morte, mórbido, com certeza, faz com que as pessoas encontrem na morte do "outro" a insensibilidade de que necessitam para ignorarem sua própria morte. Isto se mostra já em tons pouco mais leves, no conto "O suicida", que é narrado em 1ª. pessoa. Nele o narrador desce do seu apartamento para fazer compras e encontra na praça um grupo de pessoas olhando para o alto. Ao perguntar do que se tratava, é informado que alguém iria se suicidar pulando do prédio.

Esse alguém havia telefonado a uma rádio local, dizendo que às dezessete horas em ponto saltaria daquele edifício. Um dos presentes deduz que ele irá pular do último andar— o vigésimo —, pois dessa altura não há perigo "do cara não morrer." (TN, p. 149). O narrador resolve esperar também. Fica ao lado de um velho, vendedor de bilhetes, e de um rapaz magrinho, atendente de uma loja. O espaço da praça era pequeno, e vai juntando tanta gente que chega a atrapalhar até o trânsito da avenida. São pessoas do dia-a-dia, diz o narrador: "homens e mulheres, velhos e moços, crianças,

empregados, estudantes, malandros, mulheres em compras, etc." (TN, p. 150). Alguns tinham vindo especialmente para ver, outros, por acaso.

Nos outros prédios também havia pessoas nas janelas, nas sacadas, esperando. Faltava ainda meia hora para o horário marcado, e por isso o pessoal ali aglomerado conversava para se distrair. São diálogos fáticos, pois ninguém se conhece, ali. O velho dos bilhetes pergunta se eles — o narrador e o vendedor — já tinham visto alguém se suicidar. Diante da negativa, conta que naquela mesma praça vira alguém pular de um outro prédio: "Morreu na hora. Um barulho feio, igual um saco de chumbo. Tinha até afundado um pouco o asfalto no lugar (...). O cara caiu de ponta, não ficou quase nada da cabeça, espirrou miolo pra todo lado" (TN, p. 151-152). Conclui com mais detalhes de horror, dizendo que os miolos do cara pareciam com couve-flor, o que fez com que ele nunca mais comesse couve-flor. Observou ainda que, do jeito que as pessoas estavam próximas, ali, seriam respingadas pelos miolos do hipotético suicida.

A espera do acontecimento continua, com especulações sobre a motivação do suicida: abandonado pela noiva? Alguém que tinha roubado no emprego? Outros personagens são descritos: uma gorda, com sua sobrinha, que diz "sofrer" com a espera. Um preto, na esquina, com a boca aberta, que não desgruda os olhos do prédio. O vendedor se queixando que um binóculo "quebraria o galho". Dois estudantes apostando se o cara pularia ou não. De repente, uma exclamação faz todos se voltarem para o alto: alguém aparece na janela do último andar e coloca uma perna para fora; suspense. Silêncio. Mas um "ahhhh... de decepção se espalha pelo grupo quando percebem que é apenas um pedreiro fazendo um conserto na janela. Um coro se faz ouvir "Já caiu! Já caiu! Já caiu!" (TN, p. 155), entre a multidão. Um dos estudantes sintetiza a frustração da maioria ali "Se pelo menos aquele pedreiro despencasse lá de cima (...). Poxa, a gente mata aula, chega aqui, espera esse tempo todo e não tem nada? Sacanagem." (TN, p. 155). Note-se aqui o uso do verbo como recurso hiperbólico para expressar o ato negativo de se cabular aula.

O horário estabelecido já passou: são cinco e dez. O pessoal vai ficando cansado de esperar, e impaciente. Alguém lembra que podia ser gozação: "então um sujeito que vai suicidar avisa os outros telefona pra uma rádio

avisando que vai suicidar?" (TN, p. 156). As pessoas começam a se retirar. Já é cinco e meia. O velho dos bilhetes "está por conta", diz que é "irresponsabilidade", que "um sujeito desses merece é cadeia". Um sujeito que passa somente agora, com cara de "experimentado", diz que "isso é coisa de comunista." (TN, p. 156). O velho se despede e vai embora, danado.

Só o preto continua no mesmo lugar, olhando para cima, com a boca escancarada. Parece uma estátua. De resto, todos que saem dali, sentem-se logrados: percebe-se um clima de decepção geral porque o espetáculo não aconteceu. Só o estudante que apostara uma cerveja que ninguém pularia estava contente. O outro, ainda não vencido, dizia que o sujeito ainda podia pular, pois não estava escuro ainda. Contudo, o narrador encerra a história dizendo que "ninguém pulou mesmo." (TN, p. 157).

Certo: ninguém morreu nesta história, contudo, o tema da morte fica bastante explícito, pois o enredo do conto gira em torno da possibilidade de um suicídio, o qual serve de pretexto para mostrar o quanto o comportamento das pessoas pode ser mórbido diante da morte do outro. Lembram o comportamento, por certo, dos espectadores no Coliseu, aguardando o momento de homens se enfrentarem, ou enfrentarem as feras. É o reflexo de uma sociedade privada da consciência de sua própria finitude, o que impede a identificação com o sofrimento alheio, possibilitando sentimentos como prazer, alegria e catarse.

No conto "Monstro", narrado em 3ª pessoa, um assassino em série foi preso pela polícia. Na população, representada na delegacia pelos jornalistas, há uma enorme expectativa para se conhecer o "monstro, o bandido sanguinário e cruel." (FT, p. 94). No entanto, essa expectativa começa a ser frustrada quando o delegado apresenta um "sujeito loiro e miúdo, novo ainda: assustado com aquela súbita multidão ao seu redor." (FT, p. 94). Os repórteres da rádio local fazem as perguntas de praxe: quem são os pais dele? Quantas pessoas matou? Por que matou? Como matou? Achava bom matar — tinha dó das pessoas? Tinha feito "algo" com as mulheres que matou? Tudo o que ele responde é que sua "mãe morreu"; não sabe quantas pessoas matou; matou porque tinha fome; diz que "achava" que tinha dó de matar as pessoas; que matava a tiro e paulada; e que tinha feito "arte" com as mulheres que matou.

Suas respostas chegam a provocar o riso nos presentes. O monstro, na verdade, é um débil mental que matava as pessoas para roubar açúcar porque tinha fome. Mais uma vez, a morte é encarada como um espetáculo público, transmitido à população por profissionais que assim a veem, também. Tento que o conto se encerra com o diálogo dos jornalistas, dizendo que, apesar da decepção, "pode dar uma boa matéria" (FT, p. 101). Neste caso, a morte não se configura no espetáculo em si, mas se traduz na expectativa gerada pela apresentação do seu agente: o assassino.

Num conto que já comentamos acima, "Enquanto dura a festa", temos a definição exata do que seja a morte nessa sociedade: uma festa, "uma festa fúnebre", na qual "o morto é mero ornamento". (TT, p. 102) Se essa festa puder ampliar a audiência de um programa radiofônico, tanto melhor para a mídia que vivido sensacionalismo, saciando e ao mesmo tempo realimentando a curiosidade das pessoas pelos assuntos mórbidos.

### 3.4. A MORTE DE UM HOMEM SÓ: LOUCURA E AMOR

Contudo, se a morte na sociedade virou espetáculo, no plano pessoal ela se tornou tão contundente que pode levar o indivíduo à loucura — válvula de escape que serve para minimizar o efeito sobre o ser humano por ela diretamente atingido. De acordo com Houaiss, a loucura pode ser definida como "distúrbio ou alteração caracterizada pelo afastamento mais ou menos prolongado do indivíduo de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir". Para os filósofos, a loucura é um estado do ser humano que depende do meio social em que ele vive, do contexto histórico e da sua tradição cultural.

No conto "Françoise", temos um diálogo entre o narrador e uma garota, na rodoviária. Ela é quem começa o diálogo, perguntando se ele conhece Lindóia, o ônibus que vai para essa cidade está ali, à sua frente. Diz que sua mãe cantava para ela a música que fala da cidade, mas que nunca foi lá. Ele pergunta por que não pede a seus pais que a levem até lá. Ela responde que sua "Mamãe" já morreu, "há muito tempo" e "Papai eu nem cheguei a conhecer, morreu antes de eu nascer." (TN, p. 99). Diz que tem um irmão mais

velho, o Beto. Ele pergunta, ao saber seu nome — Françoise —, se ela é francesa. Não, sua bisavó é que era. Ele pergunta o que ela faz ali, na rodoviária. Ela diz que gosta de ver o movimento das pessoas, diferentes, saindo, chegando... mas que fica triste, às vezes. Pede para dar uma "fumadinha" no cigarro dele. Ele deixa. Ela fica olhando a fumaça e diz que seu tio, com quem mora, a mataria se visse. Explica que o tio a criou, ela e o irmão, após a morte da "Mamãe". Conta que o irmão é poeta e faz versos, muitos versos para ela. Fala muito no irmão e no bom relacionamento que tem com ele.

O narrador brinca com o nome dela, fazendo-a rir. Ela diz que o irmão a faz rir muito, também. Pergunta se ele é poeta também, ele diz que não, mas que gosta muito de poesia, e cita Holderlin. Ela diz que Beto também gostava desse, e quando ele diz que esse poeta morreu louco, ela acrescenta que "Quase todo poeta morre assim. Deve ser bom...". Ele perguntou por que ela achava bom, e ela responde que "Um louco não vê as coisas..." (TN, p. 105). Falam de outros poetas: Drummond, Bandeira, Vinícius. Ela diz que lê muito. Conta que o irmão, Beto, a leva ao cinema, que a deixa fumar e tomar chope. Porém, acrescenta que seu tio não gosta disso, e que a mataria se a visse fazendo essas coisas. Se diz sem amigas, sozinha. De repente, ela diz que tem hora que pensa que o irmão nunca mais vai voltar. Ele pergunta de onde, ela diz somente que ele está viajando e que acha que o tio está mentindo quando diz que ele vai votar.

Nisso, ela fica apavorada e sai correndo: é seu tio que está vindo. O tio para em frente ao narrador e diz que não gosta que ela fique falando com estranhos, por causa do problema dela: ela tem uma perturbação psíquica. Pois o irmão, Beto, morreu num desastre. A suposta viagem foi ela mesma que inventou, e acredita firmemente nela. O narrador pergunta por que ele não procurava ajuda médica, ao que o tio responde que não havia necessidade disso porque ela agia como uma garota normal em todo o resto. Era até uma garota feliz. A morte do irmão provocou a ruptura na racionalidade da garota. Ela não aceita essa morte, por isso preenche o vazio da perda com a imaginação, que interdita e assume a forma do real em sua percepção. "Françoise" é bom exemplo, igualmente, da forma como Luiz Vilela constrói

seus personagens solitários, capazes de inventar um mundo paralelo para superar em parte uma profunda sensação de abandono.

Por outro lado, a loucura pode alterar a percepção da realidade de um personagem que ele passa a viver num mundo de fantasia, totalmente distanciado da realidade. É o que acontece em "Todas aquelas coisas". Nele, um narrador em 1ª. pessoa a história de Diego, frequentador assíduo de um botequim, em São Paulo. Botequim este frequentado também pelo narrador, que é jornalista. Ele admira em Diego a sua paixão pela Espanha; fala espanhol, e o tempo todo narra as belezas de sua terra natal: "las frutas", "las mujeres" etc., o que leva o narrador a sentir vontade de se mudar para lá.

Tempos depois, o narrador faz uma viagem à Espanha, e o que encontra não é exatamente o paraíso descrito pelo amigo; contudo, aproveita o passeio, e na volta, passa por São Paulo para narrar a Diego as suas impressões, e também para presenteá-lo com uma boina. Ao chegar no botequim, recebe a notícia de que o "Espanhol" morrera. Emocionado, descobre que Diego, na verdade, não se chamava Diego Sánchez de la Vega, como dizia, e sim Joaquim Ferreira da Silva; descobre, espantado, que ele não era espanhol, nem nunca saíra de São Paulo, onde nascera; o narrador até duvida do dono do botequim, perplexo que está com as informações, mas o homem havia falado com um sobrinho do morto, que contara toda a verdade sobre o tio.

Essa morte nos mostra um homem que buscou na fantasia uma forma de melhorar sua vida, já que sua realidade não permitia isso. E sua fantasia era tão real que induziu até o outro a acreditar nela. É a sua maneira de encontrar um interlocutor para sua solidão.

Outro conto que trata da loucura é "No bar". Nele, dois homens conversam num bar. O narrador-personagem é um estudante de filosofia, bêbado, falando para um interlocutor qualquer sobre a loucura de um amigo seu, companheiro de faculdade, o Lúcio. Segundo seu relato, ele e Lúcio ficaram desesperados quando concluíram que a comunicação é algo impossível entre as pessoas. Citando Leibniz ele diz "As mônadas não têm janelas — por isso são incomunicáveis. Cada um de nós uma mônada, você uma mônada, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende?" (NB, p. 169). Com isto, sentiram-se como se tivessem morrido e, ao irem para casa, é como se estivessem indo para o túmulo. A morte é incomunicabilidade.



Segundo o narrador, Lúcio ressuscitou, mas ele, não. "Eu continuo morto, entende?" O interlocutor diz que entende, ao que o narrador retruca que é mentira, que ele não entende, porque "como que você me entende se nem mesmo eu me entendo?" (NB, p. 169). O interlocutor diz que foi o narrador que falou, ao que este responde que sim, falou sim, mas que isso não importa, porque dizer ou não dizer dá na mesma. Que as pessoas só falam porque se sentem como crianças no escuro, que falam alto para espantar o medo. Em seguida, faz perguntas a si mesmo, entre elas "Por que estou com vontade de morrer e não morro?" Volta-se ao interlocutor. "Aquele dia nós morremos", este diz que compreende. Mas o narrador sabe que ele não compreende, contudo, isso não importa. E continua, dizendo que, depois de três dias, Lúcio "ressurgiu dos mortos" (NB, p. 170), eufórico ao telefone, dizendo que havia encontrado uma solução. Berrava que quando "não há janelas e nem portas (...) a gente sai pela chaminé!" Estava impossível falar com ele naquele estado.

À tarde, Lúcio liga novamente e, chamando-o de irmão, pede ao personagem-narrador para enumerar os "São Franciscos" que existem, os quadros, as pinturas. É a loucura tomando conta da consciência do amigo. O narrador estranha, mas pela voz de Lúcio a coisa não parecia brincadeira. Faz a vontade do amigo. Quando fala do São Francisco de Portinari, na Pampulha, Lúcio fica radiante "É ele! Louvado seja Deus! Louvado seja o irmão telefone!" (NB, p. 171) e desliga. Preocupado com o amigo, vai até sua casa, mas ele não está. A empregada diz que ele foi até a Pampulha: e é lá que o narrador encontra Lúcio, embevecido diante do São Francisco. E quando o narrador indaga que negócio era aquele, Lúcio olha para ele e sorri: um sorriso inesquecível de tão suave, tão longe de tudo; e apontando para o São Francisco, diz apenas "Eu." O narrador faz um recorte, para dizer que no fundo de tudo está o amor, e que eles complicavam tudo com suas palavras difíceis por medo de confessar sua impotência diante dele. Mas que era só isso mesmo: o amor não tem explicação racional. Eles tinham medo do silêncio, e amparavam "uma solidão na outra" através das palavras.

Quando conhece Lúcia — e, portanto, o amor —, o narrador, por algum tempo se reergue. Ela passa a ser sua vida: a felicidade, a alegria, juventude, Deus... tudo. Porém, pela maneira como descreve, ele não era correspondido com igual intensidade pela moça. Isso o faz concluir que "O amor é o que

existe de mais solitário no homem. (...) Amar alguém é descobrir a nossa solidão." (NB, p. 174). Conclui que o término do relacionamento com Lídia nada tinha de extraordinário, porque acontecia com todo mundo, e que se repetiria com ele ainda muitas vezes. Ele diz ter pena de Lúcio que não pôde ver nada daquilo. Ele acaba concluindo, pelo que aconteceu ao amigo, que este pensava que a comunicação devia existir não só entre as consciências, mas entre as consciências e as coisas: plantas, vento, gente, animal etc. Ou seja, comunicação era sinônimo de amor, "a palavra que não dizíamos" (NB, p. 175). Mas tarde, ao ler Bergson e Heidegger, vê que eles dizem isso só que de forma mais complicada.

O interlocutor interrompe o narrador para saber o que aconteceu com Lúcio depois que fora encontrado na frente da igreja na Pampulha. Ele conta que Lúcio veio cantando cânticos de São Francisco no ônibus. Levou-o para casa. Confusão, rebuliço. Levaram Lúcio num psiquiatra, que deu choques nele, embrulhou a família, tomando-lhes dinheiro, e concluiu que era um caso irrecuperável. No começo, ficava no quintal falando com os pássaros e com as árvores. Depois, começou a ir para a rua, fazer pregações sobre o amor — "não tinha mais medo da palavra, que era repetida milhares de vezes." (NB, p. 176) Juntava gente para ouvi-lo. Dizia ser Francisco, de Assis. Assis ali de São Paulo? Quando ele respondia que de Toscana, na Itália, o pessoal percebia que ele era louco. E, quando começou a dar aos pobres as coisas que tinha em casa, resolveram prendê-lo permanentemente num quarto com janelas gradeadas. "Não compreenderam que já não podia haver mais prisões para ele." (NB, p. 176).

Este conto fala da incomunicabilidade do ser humano, de amor e loucura. No entanto, a morte está subjacente nesses temas. Observe-se que, assim como em "Françoise", neste conto há diversas referências a intelectuais que abordaram os grandes temas "amor", "morte", "solidão". Naquele conto, foram mencionados grandes poetas brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes; neste, os filósofos Heidegger e Bergson, além de Alfred Whitehead (1861-1947), lógico e metafísico inglês que procurou aproximar razão e religião. Justamente em contos em que a loucura é tematizada, Luiz Vilela exhibe, ainda que de forma discreta, seu vasto conhecimento de autores que abordaram os temas que mais lhe interessam, os

quais ele próprio opta por abordar de maneira muito direta, aparentando despretensão. Por detrás desse estilo direto e acessível está o ex-estudante de Filosofia, o intelectual consciente de que a morte é fenômeno natural, mas nem por isso deixa de ser assunto para aprofundadas investigações.

Devemos levar em consideração que em outros contos a morte aparece como solução, principalmente o suicídio. Como no conto "Tremor de terra", em que o narrador-personagem fala do deslumbramento que sente ao ser invadido pelo amor. Compara a experiência com um tremor de terra, uma experiência tão maravilhosa e terrível, após a qual só poderia haver o suicídio. Diz ainda que o prelúdio de sua morte seria a concretização do amor.

"Abismos" é outro conto que relaciona amor e morte. Narrado em 3ª pessoa, mostra um carinhoso casal de namorados num passeio noturno numa serra. O rapaz para o carro no sopé e segue a moça, que pretende levá-lo para conhecer um lugar "lindo". Após ultrapassarem as pedras, descortina-se diante deles "um lago de luzes no meio do vale." (LP, p. 8). Ela pergunta se ele não achou lindo. Ele concorda, e então, desviando o olhar para mais perto, vê a "sombra negra do abismo: uma escuridão sem fundo" (LP, p. 8). A moça, feliz, volta-se para abraçá-lo, mas o encontra "diferente", apenas diz a ela que quer ir embora. A moça tenta compreender o que se passou, mas ele se nega a falar. Em silêncio retomam ao carro. De tanto insistir, ele fala o que houve: tivera vontade de matá-la, um impulso que sentira diante do abismo. "Estou querendo dizer... (...) que eu ia te matar." (LP, p. 9).

Ela fica perplexa diante da revelação inusitada e pergunta o porquê desse impulso dele. Ele diz que talvez por gostar muito dela, ao que ela responde que não pode entender como alguém que diz gostar tanto dela pensa em matá-la. Ele pergunta se ela nunca sentiu vontade de matá-lo. Diante da resposta negativa, ele diz que é porque ela nunca o amou de verdade, que, se assim fosse, ela entenderia: o que era o amor, o que era "a felicidade e o inferno" de sentir sua vida profundamente e para sempre ligada à de outra pessoa. O homem não consegue acalmar a moça, que chora e quer ir para casa. Sem saber mais o que dizer, ele prossegue o caminho e entra na cidade. As luzes vistas de perto nada tinham de extraordinário. Neste conto há o entrelaçamento novamente dos dois temas: o amor e a morte. Para o namorado, a condição definitiva e insuperável da morte serve para mostrar o

quanto é grande o amor que sente pela namorada. Compará-lo à morte é a única maneira de dimensionar seu amor por ela. Ser capaz de matá-la o habilita para amá-la de forma plena.

O amor, uma invenção cristã, ligada à manutenção do capital, é uma forma de se ludibriar a solidão, que nada mais é do que a impossibilidade de um comunicar-se com o outro, dentro da sociedade industrial, na qual só possui valor aquilo que pode ser pesado ou medido. O amor é uma ilusão que ajuda o homem a manter-se vivo, pois "Não ter mais ilusões é estar morto." (TN, p. 164), como mostrado no conto "Esse amor besta de inicial maiúscula"<sup>119</sup>.

A morte da ilusão é retratada no conto "Violino", no qual o narrador-personagem vai remexer no porão da casa da tia Lázara e encontra um violino. O estojo do instrumento, roxo por dentro, lembra um caixão. Ao abri-lo ele sente como se "algo que estivera morto e encerrado ali por muito tempo de súbito ressuscitasse com a luz e pedisse agora para ser levado de volta à vida que existia fora do porão, cheia de ar, som e claridade." (TT, p. 43) Dentro de casa, dirige-se à tia Lázara, que está costurando. Pelo olhar ele descobre ser dela o violino. Um olhar de rancor, que faz o narrador-personagem congelar de medo e sentir como se estivesse com uma bomba-relógio nas mãos.

Porém, o olhar dela é substituído por outro mais ameno, e ela volta-se para o violino, entre curiosa e maravilhada. Atendendo ao pedido do garoto (narrador), ela afina e toca, deixando-o embevecido pela música. Há no rosto da fia uma aura de felicidade. Ele sente nela uma paixão tão grande, que acompanha a performance dela sem piscar. Ele precisa ir para sua casa, mas ela fica lá tocando. No outro dia, quando volta, ela já está tocando. Cercada de partituras, parecia outra pessoa; na verdade, segundo o narrador, essa nova pessoa é quem ela era de fato, e não aquela que ele conhecera: carrancuda, triste, pálida, nervosa, calada. "[E]ra como que um túmulo de onde o violino havia ressuscitado a verdadeira."

Porque ela havia parado de tocar? Alguma desilusão? Ela nunca disse. Então, sob protestos de alguns parentes e incentivos de outros ela abandonou a costura e passou a ensaiar diariamente, auxiliada pelo garoto-narrador.

---

<sup>119</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

Renascia nela a força e o sonho da juventude: a artista. Pretendeu dar um concerto público. E deu. Todavia, as cadeiras vazias e as palmas chochas da rala plateia, tornam o concerto um desastre. O olhar decepcionado da tia revelava, mais uma vez, o fracasso de sua arte. O garoto se desespera, ao não poder ajudá-la. Quase chora... Ele não sabe dizer se o violino voltou para o porão, mas os parentes elogiam o bom-senso da tia ao voltar para a costura e por reconhecer seu "erro". Acabara. Acabara de tal modo que nada ficou. "A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, ela estava morta de novo, minha tia estava morta."(TT, p. 52).

Como se vê, a morte do sonho é a pior de todas: é a morte em vida. Nem como metáfora a ressurreição crista se sustenta na ficção de Luiz Vilela. Confessadamente ateu, o autor usa o nome do conhecido personagem bíblico, que "voltou dos mortos", Lázaro, para expor que — ao ser ressuscitado — na verdade, foi apenas condenado a morrer mais uma vez. Assim como tia Lázara: no porão já estava enterrado seu sonho. O menino o faz ressuscitar, apenas para que ele morresse mais uma vez.

### 3.5. DE BENGALA E BOLINHA DE GUDE: AS NEVES DE OUTRORA

Nos contos de Luiz Vilela, a velhice está intimamente ligada à idéia de morte, com as preocupações dela advindas. A velhice está em oposição à juventude, assim como a vida é uma oposição à morte.

"Anjo, bengala, retrato"<sup>120</sup>, neste conto há a descrição de um personagem, o Doutor Rodrigues, em sua relação com a família do narrador-personagem, que, se percebe, é um garoto, um menino. A princípio admirado pelo pai e temido pelo garoto, o doutor é visto como um anjo naquela casa. Tem até um retrato dele na parede da casa. Todos os dias ele vem jantar com a família. Passado alguns anos e, quando ressurge, é já um velho, de bengala. O menino-narrador, já maiorzinho, deduzimos, não tem mais medo do doutor, chegando a tomar-lhe a bengala, até. O doutor, roupa puída, só sabe

---

<sup>120</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

falar de doença: o câncer da Antônia, a angina do Neca... "qualquer dia está aí fechando os olhos." (NB, p.112).

A relação entre a família e o visitante, agora contumaz, vai se modificando. Não há mais do que apenas tolerância pela presença do velho decrepito que só sabe reclamar da "carestia", "as coisas andam absurdo, pela hora da morte." (NB, p. 112) E o clima de tolerância vai virando impaciência, pelos modos do velho, que começa a ir almoçar também, amiúde, na casa da família. O pai nem dá atenção mais ao velho, tanto que ele acaba ficando sozinho na casa, enquanto eles saem. O velho começa a se mostrar lúbrico, voltando seu olhar para a Cidinha, menina-moça irmã do narrador. Tenta falar com ela sempre, mas ela foge dele. Leva bombons para ela, tentando cativá-la. O presente máximo, tentando conquistar a atenção da garota, é uma medalhinha de ouro, "que fora de sua avó, objeto de estimação: fazia gosto que ela aceitasse." (NB, p. 113).

A menina não sabe pôr a medalhinha e o velho vai ajudar. O menino-narrador não viu o que foi que ele aprontou, só escutou o grito da irmã e o som do tapa. O velho é expulso pelo pai, como um cachorro. "Morreu alguns meses depois, do coração." (NB, p. 114) O retrato dele vai para debaixo de uma pilha de jornais velhos na casinha de despejo.

Como vemos, a morte aqui aparece como o último estágio de uma velhice decadente. A velhice é o aniquilamento da moral, pois ao se aproximar dela o velho tenta fazer coisas da juventude. Mas aquilo que seria normal de se esperar de um jovem, como é a corte à menina, não é normal de um velho. As regras e condutas sociais o impedem de realizar seu intento. E a ele só resta o desprezo e a morte, como último degrau na sua decrepitude.

Em alguns contos, porém, essa associação da velhice com a decadência moral não existe. Aparece apenas a decrepitude física do indivíduo, que, não podendo mais se mover, condena a consciência a um existir vegetativo. Uma pré-morte, digamos assim. Isso pode ser comprovado no conto "Amanhã eu volto"<sup>121</sup> que mostra, em 1ª pessoa, a visita do neto à avó solitária. Ela tem noventa anos, já não enxerga direito e não consegue andar também. Ele se programa para ficar meia-hora com a avó. Ela se queixa que não recebe visitas

---

<sup>121</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. São Paulo: Cultura, 1968.

dos outros netos, nem dos filhos. E como não pode andar, fica no quarto esperando o tempo passar. Também não escuta, por isso não pode ouvir rádio. Outro efeito colateral da velhice é a solidão.

A primeira coisa que ela lhe diz é que sente por não ter ido a oenterro do Estevão, um colega seu do tempo de grupo. Diz que todos estão morrendo. Quando o neto chegou, o dia estava bonito, mas agora cai uma chuva fininha. Há uma empregada com ela há vinte anos: a Maria. Mas esta a maltrata, e só quando a velha passa mal ela se recompõe, assustada, dizendo que não quer que morra a única pessoa que ela tem no mundo. O diálogo com a avó é difícil, porque ela não ouve direito o que ele fala. Ela fala novamente do enterro do Estevão. E chora. Termina a meia-hora que o rapaz estipulou para sua visita, então, ele se levanta, dizendo que precisa ir embora. Ela tenta de todas as formas segurá-lo mais um pouco, pegando-o pelo braço, inclusive. Mas ele não fica, diz que tem que ir mesmo e que voltará outro dia para conversarem bastante. Ela, vencida, diz; "Então, volte mesmo." (NB, p. 148) Mas ambos sabem que é mentira.

O conto é sobre a velhice, evidentemente, a velhice observada como o estágio mais próximo da morte. A surdez e a cegueira parciais, a dificuldade de locomoção e o distanciamento das pessoas queridas fazem o idoso parecer já um pré-defunto. Não é isso a morte materialista? Ausência de vida física, que cessa com ela todo o resto? Nesse conto, a morte da mulher de noventa anos já começou. Cada coisa que ela não pode mais fazer, cada amigo que morre e cada parente que deixa de visitá-la é só mais um passo rumo à rigidez cadavérica total. É a cessação de todos os quesitos básicos à vida humana: ver, ouvir, falar e sentir. A incomunicabilidade total. A morte é isso: nunca mais... nunca mais ver, ouvir, falar, sentir... como já vimos anteriormente neste trabalho.

Outro conto que trata do confronto da velhice com a juventude é "Os sobreviventes"<sup>122</sup>, no qual temos um diálogo, com pouca interferência do narrador de 3a. pessoa. São dois amigos conversando num bar: Brandão e Afonso. Deduzimos, pela conversa, serem dois antigos amigos, que se reencontraram nesse ambiente, onde se reuniam há muito tempo com outras

---

<sup>122</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

peessoas. Um deles está tentando lembrar o outro sobre o Nica, que encrencara no bar uma vez, numa briga que "quase deu até morte." (TN, p. 46). O outro não lembra, então começam a observar que tudo mudou naquele bar. Desde o cenário, até os frequentadores: só tem jovens, ali. Afonso diz que se sente um fantasma ali, "...somos sobreviventes de um tempo morto." (TN, p. 47). Diz que não deveriam ter vindo, que o bar não é mais deles etc. O outro diz que o discurso do amigo está "fúnebre", e pergunta o que houve com ele. Afonso continua sua peroração sobre o fato de estarem ficando velhos, e os dissabores trazidos pelo avanço da idade. Observe-se o uso de vocábulos ligados ao fenômeno da morte.

Atrás deles, aparentemente um rapaz está rindo deles, deslocados naquele ambiente jovem. Brandão fica observando o comportamento efusivo dos rapazes, cabeludos, e conclui que são "afeminados". Voltam a falar de si mesmos, o quanto bebiam, tal. Lembram do Lazinho: morreu, diz Afonso, num desastre de avião. Vira o nome por acaso no jornal, na lista de mortos. Calam-se por instantes, lembram do Célio: este ainda vive. Pedem mais uma: apesar do fígado. Afonso já havia declarado não estar bem do fígado. Todavia, está com seu melhor amigo — Brandão — e o fígado que se dane: "Não é isso que vai me matar, e se for quê que eu posso fazer? Pelo menos morri bebendo com o meu melhor amigo." (TN,p. 53). Volta a falar no Nica, mas Brandão ainda não lembrou quem era.

Afonso continua falando, reclamando do corpo que não é mais o mesmo da juventude, que agora é só "caricatura" do que foi. De repente, de inopino, Brandão se levanta e interpela os rapazes da mesa ao lado, de quê que eles estão rindo. Os jovens dizem que não é deles, mas Brandão diz que é. Afonso tenta acalmar o companheiro, mas Brandão não o escuta e começa a destratar os rapazes. Um deles o chama de "coroa", é o que basta para partir para cima do rapaz, aos murros. No entanto, quando dá por si, está no chão, com o bar girando à sua volta e o rapaz em pé à sua frente. Tenta se levantar, mas leva mais um murro no nariz, e cai, sangrando. Embaçadamente enxerga o rosto de Afonso, segurando-o. Saem do bar em silêncio. A cabeça zumbindo, uma mancha nos olhos.

Este é o resultado do confronto entre a juventude e a velhice. O sangue que saiu do nariz representa a vida, e, ao sair, é como se a vida estivesse



abandonando o corpo do velho. Note-se que até a linguagem dos dois amigos legitima a idade que têm: está eivada de elementos que referenciam a morte. A conversa deles deixa claro qual é o destino dos velhos: a morte, na nomeação dos companheiros "que se foram". A única maneira de se manter a vida é sendo jovem; mas, ser jovem não é uma escolha: o corpo é empecilho. A mente pode permanecer com a mesma vontade e coragem, mas o corpo — com seu prazo de validade — impede que o homem supere a morte. Ela é inevitável, e já começa em vida, quando o corpo começa a entrar em declínio.

No conto "Preocupações de uma velhinha"<sup>123</sup> temos um narrador em 3ª pessoa contando a história de uma senhora idosa, assustada com a progressão bélica dos países. "Seu coração que já morreu em muitas mortes e que sempre ressuscitou com a valentia de uma planta rebelde, parece agora temer coisas já mais obscuras e terríveis (...)" (TN, p. 117) Pergunta ao filho se os chineses são maus. O filho pergunta por que ela quer saber. Ela responde que viu no jornal que eles "estão matando muita gente..." (TN, p. 117), o filho retruca que é a "guerra". A guerra que ela lembra é a do Paraguai: "mas não pareciam matar tanta gente." Agora, parecia que a guerra estava em todo lugar, no mundo inteiro. Sentia medo ao imaginar "casas pegando fogo, sangue e gente morta nas ruas." (TN, p. 118).

Ela sabe dessas coisas lendo os jornais. O que não entende, pergunta aos filhos, que não têm paciência para responder. Quando pergunta o que é morteiro, o filho, impaciente, diz que é uma arma de matar. À noite, às vezes, ela reza pedindo a Deus que a ajude a entender o que está acontecendo, mas sente que até mesmo Deus está confuso, como ela, e com medo, esse medo que a acompanha noite e dia: medo de que de uma hora para outra alguma coisa "terrível" acontecesse e acabasse com "tudo o que havia de bom na terra". Pela manhã, lembra da hortinha de que cuida, e imagina se suas verduras ainda estariam lá, ou se "encontraria apenas um montão de cinzas, cheio de braços e pernas de gente, cabeças, orelhas, olhos esbugalhados, como vira no sonho?" (TN, p. 120).

Já na horta, o neto chega para ela com uma arma de brinquedo na mão, dizendo que ela vai desaparecer junto com a horta. Ela pede pelo amor de

---

<sup>123</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

Deus que não faça isso. O menino puxa o gatilho e sai rindo dela, chamando-a de boba. Ela fica parada, o coração aos pulos, e começa a chorar. Neste conto, o tema é a velhice, mas as várias referências que faz sobre a guerra — que nada mais é do que a morte em massa, despersonalizada — nos mostram o medo que toma conta da personagem, que por sua idade está próxima da morte. A sua preocupação com a guerra, na verdade, é a preocupação com a própria morte. Além disso, o comportamento da senhora não é levado a sério pelos mais jovens, por considerarem-na caduca — um outro efeito colateral da velhice.

No conto "A volta do campeão"<sup>124</sup>, narrado em 3ª pessoa, temos Edmundo, um senhor aposentado — depreende-se — que tenta preencher suas tardes livres com passeios à praça, e caminhadas solitárias, desinteressado pelas pessoas e pelas coisas: é o ócio aborrecido da velhice.

Até que numa dessas tardes encontra uma turma de garotos jogando bolinhas de gude: jogo no qual ele fora campeão. Aproxima-se dos garotos, e, ao começar a jogar com eles, sente-se feliz, remoçando. Recorda-se de sua infância, suas tardes passam a ter sentido. Contudo, a magia acaba quando sua filha e a esposa interferem perguntando se ele — um senhor de quase sessenta anos — não tem vergonha de brincar com garotinhos de nove, dez anos como se fosse um igual. Insinuem que ele está ficando caduco. Ele se zanga, dizendo que ninguém tem nada ver com sua vida. Elas retrucam que estão apenas "zelando" por ele, ao que ele responde "Zelando... (...) vocês querem é que eu vá morrendo aos poucos. Morrendo cada dia um pouco mais; morrendo lentamente..." (FT, p. 90). E conclui que irá ficar em casa o dia inteiro, já que é isso que elas querem, e não quer mais saber de "conversa".

Esta última fala do protagonista resume a associação do senso-comum entre velhice e morte: ambas estão muito próximas, e isso se evidencia ainda mais porque ele não tem o que fazer. Seu corpo, debilitado pela idade, já não é mais útil para o mercado capitalista. É revivendo emoções da infância que ele se "distrói" da sua condição de "velho", conseqüentemente, distanciando-se da morte. Observe-se que a infância — em oposição à velhice —, também no senso-comum, distancia-se da morte. Portanto, conviver com os

---

<sup>124</sup>VILELA, Luiz. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

garotos é uma maneira de ele protelar a morte, simplesmente porque ela deixa de ocupar seus pensamentos.

O conto "As neves de outrora" é narrado em 1ª pessoa por um sobrinho que descreve sua visita a uma tia já idosa. Ela sempre teve um defeito: só emitir sua opinião, sem ouvir — literalmente — a opinião alheia. Isto fazia com que ele, quando garoto, emitisse certas frases no decorrer da conversa com ela, sem que ela desse pela coisa. E é isso que ele faz agora, quando ela está discorrendo sobre os malefícios da televisão, que não permite mais que as pessoas façam visitas como antigamente. Ele pronuncia essa frase "Ou sont lês neiges d'antan?" e quando ela indaga "Como?", ele repete a expressão traduzida: "As neves de outrora." (FT, p. 122).

O que nos interessa no conto são duas referências à morte: a primeira é quando o narrador faz alusão à morte do Tio Alarico, marido dela, por causa do progresso, "num desastre de automóvel"; a segunda, quando alguém o avisa que atualmente ficar até tarde na rua é perigoso, porque "mataram um sujeito ali na praça" (FT, p. 121). Ao fim, percebe-se que ele concorda com a tia, pois a cidade que ele percorre não é mais a mesma de sua infância: tranquila, familiar e segura. A cidade que ele percorre, agora, é uma cidade crescida, inchada pelos oriundos do êxodo rural, relegados à marginalidade pelo sorvedouro que é a sociedade industrial capitalista. Agentes e vítimas do contexto histórico em que vivem.

A frase em francês pertence a uma balada de François Villon, poeta da Idade Média, e é uma variação de uma antiga frase em latim, "ubi sunt?", que remete à recorrência da morte — a "pergunta sem resposta" — através dos séculos, desde os tempos bíblicos. Sempre reaparecendo em momentos em que "o pensamento sobre a morte se impôs como necessidade obsessiva"<sup>125</sup>. Conforme vimos em Ariès, a partir de 1950, com o advento da sociedade industrial e da civilização urbana, surgiram mudanças rápidas e radicais que passaram a interferir na relação do homem com sua morte. A morte passa a ser vista como uma injustiça à condição humana, pois o homem está sozinho diante dela. Principalmente, dentro do viés materialista que açambarca esta sociedade.

---

<sup>125</sup> ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte**. s/1: Cia das Letras, s/d.

Na consciência do homem moderno, a morte é sinônimo do fim, assim pelo narrador no conto "Tremor de terra"<sup>126</sup>: a passagem do tempo é apenas uma sucessão de gente nascendo, envelhecendo e morrendo; a história da humanidade, e sua história pessoal também, é apenas uma sucessão de mortes sob um sol que brilhará indiferente sobre todos. Esse mesmo sol iluminará, um dia, sua sepultura, no fundo da qual ele estará virando apenas escuro e mais um punhado de terra, que é o "que restará de tudo o que eu sou nesse desse coração que está batendo, desse peito que está respirando, dessas veias, (...) dessa voz, dessas mãos, desse sentir, desse querer, (...) só um punhado de terra, nada mais do que isso, punhado, punhadinho, terra, partículas de terra, átomos, prótons e elétrons;"(TT, p. 121).

Assim, a velhice, representando a cessação gradual de toda a economia vital do corpo, vai fazendo com que o homem se sinta morrendo aos poucos. Até não sobrar mais nada, nem consciência.

### 3.6. "OS MORTOS QUE NÃO MORRERAM": REFLEXÃO EXPLÍCITA SOBRE A MORTE

Em todos os contos que vimos até o momento, a morte aparece como parte da temática, mas não é discutida em nenhum deles. Todavia, o conto que analisaremos a seguir traz personagens que tentam esboçar alguma reflexão sobre ela. "Os mortos que não morreram"<sup>127</sup> é um dos mais longos do livro *Tarde da noite*. Há que se observar que nele o narrador em 3ª. pessoa aparece bastante, em descrições e nas apresentações dos personagens, algo incomum nos contos de Luiz Vilela. São seis personagens adultos que conversam: Regina e Caio, donos da casa; Júlio e Alice, noivos; Walter e Hélio; num convescote regado a cerveja na casa do primeiro casal.

O conto se inicia quando essas pessoas estão conversando na sala sobre a rachadura que apareceu no teto da casa, e a menininha, filha dos donos da casa, vindo do quarto, vê nessa rachadura um "bicho". Sentindo-se

<sup>126</sup>VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. Belo Horizonte: edição do autor, 1967.

<sup>127</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970.

ameaçada e com medo, a criança toma a atenção da mãe, Regina, que a leva novamente ao quarto, acalmando-a para dormir. O medo infantil desencadeia reflexões sobre o medo da morte, que os adultos sentem, porém não assumem. Ao longo do conto, percebe-se que para se manterem ao longo do tempo, as amizades e os casamentos — artifícios que ajudam o homem moderno a enganar a morte — dependem de investimentos pessoais e de cuidados, pois tudo é frágil, tudo tende à finitude.

A conversa fática sobre a rachadura no teto ganha contornos mais sérios, a partir da ameaça do “bicho” percebido pela menina. Walter dá seguimento ao assunto dizendo que “O homem é um animal ameaçado.” Hélio observa: “Todo animal é ameaçado”. Walter concorda, mas diz que há uma diferença, pois o animal não tem consciência de que é ameaçado, por ser irracional, e que por isso mesmo não sofre. Alice lembra que no colégio tinha uma lição parecida com isso, “Isso de ter consciência da coisa e o animal não.” (TN, p. 134). Walter diz que é Pascal, e concorda que o que falou parece com “Pascal”, mas ressalta que há diferenças: enquanto o filósofo francês se concentrava mais no “pensamento” e nas implicações daí advindas como “Deus, a grandeza e miséria do homem, a vaidade etc”; ele, Walter, se interessava mais pela memória, pois “O homem é um ser ameaçado porque é um ser que lembra; ou que esquece, o que dá na mesma.” (TN, p. 135).

Alice pergunta por que, mas Walter continua, sem lhe dar ouvidos, “O passado é uma ameaça. A memória é o porão da alma. Todo mundo tem um porão dentro de si. E todos nós temos medo de um porão. O dos outros e o nosso próprio.” (TN, p. 135). Ressalte-se aqui a nova interrupção de Alice dizendo que havia lido “há pouco” um conto que falava sobre isso: “a história de uma mulher e um menino.” Esse conto referido provavelmente é o conto “O violino”<sup>128</sup>, do livro *No bar*, no qual o espaço do porão é decisivo para o acontecimento da história, e está associado à ideia da morte.

Walter ironiza, dizendo que Alice lê muito, e continua:

É lá, no porão, que estão os nossos mortos que não morreram; os agonizantes que enterramos vivos; nossos fantasmas paráliticos, aleijados, homicidas, anormais, nossos fantasmas que trancamos com chave e cadeado, esquecendo de que não há paredes para fantasmas;

<sup>128</sup>VILELA, Luiz. **No bar**. São Paulo: Cultura, 1968.

e é lá que se esconde, sob um véu negro, nossa face deformada, nossa face vergonhosa, humilhada, selvagem, nossa voz que ninguém ouviu, nossas palavras que ninguém escutou, nossos gestos que ficaram acorrentados no escuro.<sup>129</sup>

A noite está escura e há um silêncio tenso na sala. Hélio diz a Walter que ele é "mórbido", e seu olhar se dirige para Regina, pensativa, que sente esse olhar e se volta para ele, com um rápido sorriso. Hélio continua dizendo que o que Walter está falando é bem conhecido de todo mundo, que não é nenhuma novidade. Walter retruca que se estivesse interessado em novidades abriria uma boutique. A hostilidade toma-se mais evidente entre os dois rapazes quando Hélio diz que essas são tão velhas que sua bisavó já pensava dessa maneira. Ao que Walter ironiza, dizendo que ela era "muito inteligente", e pergunta por que Hélio não a tinha "puxado".

Neste momento, Alice se intromete, na tentativa de consertar a situação: "Desse jeito vocês vão acabar se matando; não quero ir a nenhum enterro amanhã, já tenho outros programas..." (TN, p. 137). Observamos aqui o uso do verbo "matar" na fala da mulher como um intensificador irônico da desavença entre os dois, com o objetivo de mostrar, através da hipérbole, o absurdo que é dois amigos "brigarem".

Walter prossegue dizendo que, no fundo, é segurança o que todos procuram: crianças, jovens, adultos, velhos, homens ou mulheres. E que nunca ninguém terá isso, em lugar nenhum, com nenhuma pessoa. Júlio se intromete na conversa, discordando de Walter, e diz que "um pouco (de segurança) eu act10 que a gente pode (ter)", ao que Walter diz que concorda, mas dá o exemplo do cinto de segurança no avião: ajuda em decolagens e aterrissagens, mas se o avião bater e explodir, "de quê que adianta o cinto"? Júlio diz que isso é óbvio e pergunta a Walter: "E a morte?" "Como você encara a morte?" Walter responde que a morte não interessa, que ela não tem importância, que "a morte é apenas o fim." E, quando Júlio diz que pensa muito nela, Walter continua, dizendo que "a morte não merece que pensemos nela." (TN, p. 138). Diz que é melhor pensar na vida, embora a vida também não mereça que pensemos nela, ou que nós é que não merecemos pensar na vida; enfim, o que importa, na verdade, é que "pensamos". E é isso que nos torna "infelizes".

<sup>129</sup>VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Vertente, 1970. p. 136.

Neste momento, Hélio se levanta como quem vai ao banheiro, mas vai à cozinha, onde Regina está preparando os sanduíches de pernil. Pergunta de onde ela "desenterrou" aquele amigo chato: Wagner. Ela diz que acha as ideias dele interessantes, ao que Hélio retruca ser "cultura de almanaque", e que Walter é um "intelectual de salão." Há um breve silêncio entre os dois. Hélio observa que ela "ficou mais ruiva; depois que casou." (TN, p. 139). A conversa gira em torno disso, até que ele se aproxima dela e pergunta se ela lembra "daquela noite". A respiração dela se toma mais forte, e ela não responde. Continua a cortar o pão. Hélio insiste com a pergunta, ela diz que não lembra. Ele percebe que ela está mentindo, e encosta-se a ela, com força. Ela fica imóvel. Ele diz que nunca esqueceu aquela noite no carro, e que "Você era louca, Regina..." (TN, p. 140). Ela pede para ele se ele se afasta um pouco. Ele está tentando abrir as portas de um porão que ela quer que se mantenha fechado.

Ao terminar de montar os sanduíches, ela se volta para levá-los à sala. Hélio a cerca, dizendo "agora que a nossa conversa começou..."? Ela, espantada, pergunta se ele está louco. Pergunta se ele não vê que agora ela está casada, tem uma filha, um marido, um lar. Ele insiste, se realmente ela esqueceu "aquela noite". Ela apenas pede licença para passar, ele diz que dá licença, mas que antes dirá uma coisa: "eu sei que você não esqueceu, a gente não esquece uma coisa daquelas; não esqueceu nem vai esquecer, você ainda vai lembrar-se disso muitas vezes; te conheci àquela noite, Regina, eu vi como você é; agora você está fugindo de mim, eu sei, mas você não poderá fugir de você mesma, você..." (TN, p. 142). Ela o interrompe e passa, com a bandeja. Já na sala, Caio, o marido, sorrindo, observa que a prosa entre os dois estava animada, e continua, perguntando se ela havia esquecido deles, pois já estavam reclamando, todo mundo morto de fome" (TN, p. 142), ao que todos riem.

Como vemos, o vocábulo "morto" aparece na expressão "morto de fome", aqui qualificando o substantivo "mundo", que nomina o conjunto das pessoas naquela sala. É essa locução, pelo significado implícito da palavra "morto", que confere o exagero hiperbólico à fala do personagem. Hélio diz que foi apenas prosa de dois ex-colegas de Faculdade. Todos se servem, e mais uma vez o assunto "sério" continua. Júlio retoma o assunto, que evoluíra

enquanto os dois — Regina e Hélio — estavam na cozinha, concluindo que "se a gente pensar assim (...) tudo é permitido", e Walter concorda: "Exatamente (...). Nada é proibido ao homem." (TN, p. 142). Júlio pergunta onde é que a moral vai parar, então. "Qual moral?", retoma Walter, e Júlio define "o bem, o mal, o pecado."

Todavia, o assunto mais uma vez é interrompido, agora por um grito assustado da criança. A mãe corre para o quarto e a toma no colo. A criança choramanga que o bicho quer pegá-la. A mãe passeia pelo quarto, acalmando a criança, dizendo que o bicho já foi embora, e que "ele não vai mais [te] pegar, a Mamãezinha está aqui..." UN, p. 143). E aqui termina o conto. Embora o tema seja a relação interpessoal, sob a ótica da amizade, do compromisso social — o casamento — do compromisso familiar, paralelamente às discussões que possamos levantar sob esses aspectos, há, no conto, uma abordagem direta, uma discussão sem rodeios, em tomo da morte. Como podemos notar, a morte, mais uma vez, perpassa todos os outros temas. Até mesmo no discurso, de forma inconsciente, como apontamos na fala de Caio "está todo mundo morto de fome." (TN, p. 142).

Interessa-nos particularmente a passagem na qual a morte, na voz de Walter, assume contornos materialistas. Como nenhuma argumentação, dos outros personagens, se sobrepõe à de Walter, concluimos que sua versão é aceita, ainda que com ressalvas, pelos demais, tornando-a a oficial do conto. A nosso ver, esse personagem deixa transparecer o autor e sua visão de mundo, em resumo, que a morte é o fim de tudo, e por isso não adianta pensarmos nela. Temos é que pensar na vida, embora isso de nada adiante, também, por dos dissabores e contrariedades que acontecem alheios à nossa vontade.

Como se percebe no conto, cada personagem acaba encarando o assunto "morte" de forma particular. A criança, assim como em outros contos já comentados, a percebe através da intuição apenas, e externaliza isso num elemento concreto: neste caso, no medo da "rachadura" no teto da casa, que ela chama de "bicho". Já os adultos reconhecem que essa "rachadura" é uma metáfora daquilo que mais temem e sabem exatamente o ela significa. São as suas inseguranças na vida, que a memória prefere não contatar, e externalizam isso de forma mais abstrata: através de palavras, estabelecer uma ponte entre si e os outros — como fazem Walter, Hélio e Júlio —, ou erguendo um muro



em tomo de si, como faz Regina em relação a Hélio. A discussão dos personagens adultos no conto mostra uma tentativa de conviver com a maior "rachadura" da vida: a morte. E isto também de formas diferentes.

Hélio e Walter entabulam uma discussão conceitual, buscando argumentos de autoridade na filosofia. Já a intromissão de Júlio mostra uma abordagem empírica do tema. Ele discute, mas baseado apenas na sua observação pessoal da realidade. Alice representa o indivíduo alienado, que ainda não consegue racionalizar sobre o assunto, mas que, de alguma forma, intuitiva talvez, sente o peso dele. O narrador assim registra a postura dela durante a discussão: "Alice olhou pela janela e notou como estava escura a noite." e que teve vontade de ir embora, mas "em vez de falar qualquer coisa tomou um demorado gole de cerveja."

Regina mostra ser a personagem mais refratária ao assunto, não havendo no conto nenhuma indicação do que ela pensa sobre a morte. As atitudes dela, registradas pelo narrador, apontam para uma pessoa extremamente prática e objetiva. O "bicho" quer pegar a menina, o desejo, o passado quer pegar a mulher. O adjetivo "pensativa", atribuído a ela pelo narrador, evidencia o que ela está pensando quando devolve o olhar de Hélio com um rápido sorriso – de cumplicidade.

Já o personagem Caio, marido de Regina, encarna o que possa haver de mais alienado num indivíduo. Ele não consegue apreender a gravidade do assunto, mesmo tendo interesse em acompanhar a discussão. Sua única intervenção na conversa é um equívoco: diante de uma tirada irônica de Walter, ele começa a rir, mas percebendo que é o único, torna-se sério de novo. Assim, nessa reunião de família e amigos, temos um microcosmo da sociedade. A relação das pessoas com a morte é matizada pela idade, pela formação intelectual e pelos papéis no ambiente social.

Todos, até mesmo a criança, demonstram ter dentro de si um pouco de medo da morte, ainda que de forma inconsciente.

## CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Desnecessário dizer que este trabalho, malgrado nosso esforço, constitui-se num esboço, apenas, do que se propôs, diante da densidade do tema e da obra que tentamos analisar. No entanto, foi possível estabelecer alguns parâmetros norteadores para a continuidade desta pesquisa em futuras instâncias.

Assim é que traçamos um retrato da sociedade moderna e contemporânea, industrializada e capitalista do Brasil, com sua desumanização e consequente recalçamento da morte — uma vez que o ser humano passa a ser mais reificado através da literatura.

Num primeiro momento, procuramos delimitar o contexto histórico e social no qual surgiu o escritor, com o intuito de saber quais os acontecimentos determinantes que o instigaram a escrever. Nesse contexto, entram os fatos históricos acontecidos no entorno de 1964, e que ditaram os rumos do povo brasileiro; sobretudo, em direção às cidades através do êxodo rural, marcando indelevelmente a ficção de Luiz Vilela, uma que seus personagens sempre em trânsito, em espaços de passagem, como rodoviárias, aeroportos, hotéis, ruas e bares. Assim como estão em trânsito pela vida: da infância à adolescência, da adolescência à vida adulta, e desta à velhice. Como vimos em vários contos, o espaço determina a qualidade de vida do personagem: no interior a vida flui mais saudável, mais prazerosa e intuitiva. Já na cidade grande, a vida encontra os percalços sociais advindos da aglomeração e da agitação das pessoas. Seus personagens invariavelmente aparecem transitando: no espaço físico, e navida também, que nada mais é que uma transição de idades, rumo à morte.

No contexto da modernidade, e do urbano, ou a morte éescamoteada, uma vez que perde aquele poder de criar vínculos entre os vivos e os mortos, conforme vimos no capítulo dois deste trabalho, sobre a morte no meio rural, ou, na outra ponta, vira espetáculo, prato cheio para o sensacionalismo, uma forma de o homem urbanamente aculturado resistir a ela. No universo rural era um poucodiferente a reação, as pessoas se preocupavam mais com os mortos, mesmo que não os tivessem conhecido pessoalmente. A morte atingia todo o organismo social. Já na cidade grande, sem identidade definida, o homem

morre sozinho. Sua morte individual toma sua vida uma tragédia pessoal, desde a morte sentida intuitivamente na infância, até a morte racionalizada na vida adulta. Assim, reafirmamos a complexa percepção da morte em diferentes contextos, além de debater a função da literatura frente à morte.

A ficção de Luiz Vilela, ao retratar esse momento, estabelece uma visão de mundo que encontra ecos na vivência pessoal do autor. Sua trajetória biográfica por vezes se confunde com sua trajetória literária. Afinal, ele saiu de sua cidadezinha, no interior de Minas, e viveu sozinho no espaço metropolitano de Belo Horizonte. Anos mais tarde, o já amadurecido escritor, após viajar pelo mundo, retoma à cidadezinha cujo clima provinciano vai sendo substituído por uma crescente urbanização. Sua experiência, advinda do deslocamento espaço-temporal, solidifica um estilo de vida e uma visão de mundo amplamente retratada no universo de sua ficção.

Assim, ao mostrar essa proximidade entre a ficção de Luiz Vilela e o seu contexto histórico-social, podemos perceber, sem dúvida, que há — em seus contos — um retrato cultural da morte permeando todas as manifestações dos fatos históricos nela representados. O homem, em todos os seus momentos, desesperado em sua impotência de transmitir, ou de partilhar com os outros, sua dor, usando a palavra, através do diálogo constante (ou o monólogo, que também não deixa de ser uma espécie de diálogo consigo mesmo), tenta amenizar essa dor. Dor de saber-se fadado à morte, ao esquecimento, à aniquilação total. A dor do não ser mais. Nunca mais.

Mesmo sabendo que o homem é "um ser para a morte", Luiz Vilela continua escrevendo, e tratando do tema ao longo de toda a sua trajetória literária, ou seja, a morte continua sendo um tema desafiador. Para ele, é instigante observar como as pessoas encaram a morte em diferentes em diferentes contextos. Essa variedade não elimina a ideia básica de que a morte é o fim de tudo. Há algum espaço para raciocínios filosóficos sobre a morte, mas nenhum espaço para raciocínios ou percepções espirituais.

Na última parte deste trabalho, ao percorrer os contos, veio à tona todo um universo sócio-cultural que está em constante transformação, retrato exclusivo de uma sociedade brasileira massificada, cujas ideias e linguagens ainda estão em ritmo de massificação, que vão coisificando o homem. Através

dos seustextos, Luiz Vilela expõe uma parte da sociedade brasileira calcada no estereótipo, na fragilidade, na loucura e no medo.

Fica a noção de que a morte, por ser inevitável, é assunto obrigatório dentro da sociedade, porque é interessante observar as formas que ela assume, seja para tentar ludibriar a fragilidade de suas crenças, ou para assumi-la como imponderável. Já as crianças têm medos mais difusos, que parecem antecipar o grande medo, mas que reforçam a ideia de uma inocência inicial, a ser substituída ao longo da adolescência pela consciência da efemeridade, da fraqueza humana perante a morte. Por saber-se "um ser para a morte", o homem estará sempre em posição de desvantagem diante da vida.

Esperamos que este estudo se constitua num pequeno legado para futuros pesquisadores sobre o conto brasileiro. Se não servir de parâmetro, ao menos que sirva de provocação para estudos mais alentados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Alfred. **A voz do escritor**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ANDRADE, Euclides Marques. Tremor de terra. Suplemento Literário do **Jornal Minas Gerais**. Belo Horizonte, n. 76, 10-02-1968, p. 9.

APPEL, Carlos Jorge. Tremor de terra. Caderno Sábado do **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 0607-1968, p. 11.

ARAÚJO, Laís Correa. Tremor de terra. Suplemento Literário do **Jornal Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 6418-11-1967, p. 7.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Portugal: Publicações Europa-América, 1977. vol. 1.

\_\_\_\_\_. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. vol. 2.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte**. S/l: Cia das Letras, s/d.

ASSIS, Júlio. Palavras e silêncios. **O Tempo, Caderno Magazine**, Belo Horizonte, jul. 2002.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BERTOLLI FILHO, Cláudio e MEIHY, José Carlos S. B. Morte e sociedade em LimaBarreto. In: MARTINS, José de Souza (org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Oscite, 1983.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo**: o conto brasileiro contemporâneo de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi. São Paulo, Cultrix, 1978.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo, Ática, 1987.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1965.

CARPEAUX, Otto Maria; Olavo de Carvalho (Org.). **Ensaio reunidos**. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999. v. 1.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

**Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre: 06/07/1968.

COSTA, Iraci da. **Vila Rica: população 1719-1826**. São Paulo: IPE, 1979.

CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro-São Paulo, Forense, 1969.

DAMASCENO, Darcy. Um contista revelado. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31-03-1968.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

**O Estado de São Paulo**. "Ler Vilela? Indispensável." São Paulo: 25/01/1971.

FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: EdUFG, 1986.

FERREIRA, Elíoenai Padilha. **O conto em Luiz Vilela sob uma perspectiva filosófica**. Ponta Grossa: monografia do curso Especialização em Literatura Brasileira, UEPG, 2002.

**O Globo**. "Luiz Vilela - Entre amigos. Fatos e Fotos". Rio de Janeiro: 30/06/1983. p. 6.

GOMES, Duílio. Tremor de terra, de Luiz Vilela... Suplemento Literário do **Jornal Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 321, 21-10-1972, p. 12.

GOMES, José Edson. A ficção renovada. Suplemento do Livro do **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16-09-1967, p. 11.

GRAIEB, Carlos. A cabeça. **Veja**, 24-07-2002, p. 112.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

**Jornal Correio da Manhã**. s/l: 31/03/1968.

**Jornal do Brasil**. "Quem são os jovens que escrevem neste país". Rio de Janeiro: 21/06/1975.

**Jornal do Brasil**. Suplemento do Livro "A ficção renovada". Rio de Janeiro: 1967.

**Jornal do Brasil**. Suplemento do Livro "Palavras sob medida". Rio de Janeiro: 1967.

**Jornal Gazeta do Povo**. Caderno G. "Literatura dialogada". Curitiba: s/d, 2002.

**Jornal Minas Gerais**. Suplemento Literário "De novo o Tremor de terra". Belo Horizonte: 1967.

**Jornal Minas Gerais**. Suplemento Literário "Luiz Vilela lança livro e ganha prêmio em Brasília". Belo Horizonte: 13/05/1967.

**Jornal Minas Gerais**. Suplemento Literário. Belo Horizonte: 06/12/1969.

**Jornal O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário "Prêmio Nacional de Ficção". São Paulo: 1967.

JUNKES, Lauro. **Luiz Vilela: adolescência e solidão**. sn: s/e, 1968.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Martins Fontes, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989. Série Princípios — 4.

LEPECKI, Maria Lúcia Torres. Prêmio Nacional de Ficção. Suplemento Literário do *Jornal O Estado de São Paulo*, 21-10-1967.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**.s/1: José Olympio,1973.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1970.

\_\_\_\_\_. **Crítica sem dogma**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1981.

\_\_\_\_\_. **Do barroco ao moderno**: vozes da literatura brasileira. São Paulo, 2.ed., Ática,1989.

\_\_\_\_\_. **Mineiranças**. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1981.

\_\_\_\_\_. *Perspectivas ensaísticas de WaniaMajadas*. In: MAJADAS, Wania de Sousa. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.Prefácio.

MACHADO, Ubiratan. Pernas fortes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1979.

MAJADAS, Wania de Sousa. **O dialogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**.Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

MARCÍLIO, Maria Luiza. *A morte de nossos ancestrais*. In: MARTINS, José de Souza. **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983.

MARQUES, Rodrigues. Palavras sob medida. Suplemento do Livro do **Jornal do Brasil**, 18-11-1967.

MASSI, Augusto. In: VILELA, Luiz. **A cabeça**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. Orelhas.

MEDINA, Cremilda A. **A posse da terra**: escritor brasileiro hoje. Lisboa: Imprensa Nacional / Casada Moedm 1985.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hi11, 1976.



MOISÉS, Carlos Felipe. Luiz Vilela: contista. Prefácio a VILELA, Luiz. **Contos**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PAULO, João. Rigor e obstinação. Em Cultura — **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 01-07-2002.

PAULO, João. Rigor e obstinação. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 01-07-2002.

PIMENTEL, José Renato. Suplemento Literário do **Jornal Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 96, 29-06-1968, p. 9.

PIMENTEL, José Renato. Suplemento Literário do **Jornal Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 97, 06-07-1968, p. 9.

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 60.

**Revista Projeção**. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. Rio de Janeiro-São Paulo: Forense, 1969.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara: Tese (Doutorado em Estudos Literários), FCL-Ar, Unesp, 2006.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Leo Gibson. Ler Vilela? Indispensável. **Jornal da Tarde**, s/l, 25-01-1971.

RICCIARDI, Giovanni. Entrevista em 1994, publicada na **Revista Projeção**. Ituiutaba-MG, Ano 7. Edição 15. nov. 2007. p. 13.

SÁBATO, Ernesto. **Heterodoxia**. Tradução de Janer Cristaldo. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. **O escritor e seus fantasmas**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANCHES NETO, Miguel. Literatura dialogada. **Gazeta do Povo**, Caderno G, Curitiba, 15-07-2002.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. & FERREIRA, Vergílio. **O existencialismo é um humanismo.** Lisboa: Presença, 1978.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira.** Tradução de João G. Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SOUZA, Roberto Acizelo de. **Teoria da literatura.** São Paulo: Atica, sd.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária:** polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TAMURA, Celia Mitie. **A pornografia da morte e os contos de Luiz Vilela.** Campinas: (Dissertação de Mestrado) UNICAMP, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio.** Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1989.

VILELA, Luiz. **Tremor de terra** (contos). Belo Horizonte, edição do autor, 1967.

\_\_\_\_\_. **Boris e Dóris** (novela). Rio de Janeiro, Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **A cabeça.** (contos). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. **Entre amigos** (romance). São Paulo, Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Graça** (romance). São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. **Lindas pernas** (contos). São Paulo, Cultura, 1979.

\_\_\_\_\_. **No bar** (contos). Rio de Janeiro, Bloch, 1968.

\_\_\_\_\_. **O choro no travesseiro** (novela). São Paulo, Editora Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. **O fim de tudo** (contos). Belo Horizonte, Liberdade, 1973.

\_\_\_\_\_. **O inferno é aqui mesmo** (romance). São Paulo, Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. **Os novos** (romance). Rio de Janeiro, Gemasa, 1971.

\_\_\_\_\_. **Tarde da noite** (contos). São Paulo, Vertente, 1970.

\_\_\_\_\_. **Te amo sobre todas as coisas** (novela). Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

ZIEGLER, Jean. *A máscara da morte.* In \_\_\_\_\_. **Os vivos e a morte.** Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.